MAX HESSES
ILLUSTRIERTE
HANDBÜCHER

Allgemeine Musiklehre

(Handbuch der Musik)

von

Prof. Dr.
H. Riemann

In Max Hesses

Illustrierten Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissenschaftlichen Inhalts erschienen, welche in ihrer Gesamtheit eine einzigartige Enzyklopädie der Musik darstellen. Mit vollendeter Wissenschaftlichkeit verbindet sich klare, leichtfaßliche Darstellung. Jeder Band ist für sich abgeschlossen und selbständig; alle vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Die Buchausstattung ist würdig und geschmackvoll, der Preis äußerst mäßig.

---

1. Riemann, Prof. Dr. Hugo, Handbuch der Musikinstrumente (Kleine Instrumentationslehre). 5. Aufl geb. M. 4,50.

2. 3. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente u. Geschichte der Tonsysteme u. der Notenschrift II. Teil: Geschichte der Tonformen. 6. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 10,75.

4. Riemann, Handbuch der Orgel. (Orgellehre) 4. Aufl. geb. M. 6,—.

5. Riemann, Handbuch der Musik. (Allgemeine Musiklehre) 6. Aufl. geb. M. 5,75.

6. Riemann, Handbuch des Klavierspiels. 5. Aufl. geb. M. 4,50.

7. Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst. 4. Aufl. geb. M. 4,50.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

8. 9. Riemann, Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 10,75.

10. Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel. (Harmonieübungen am Klavier) 3. Aufl. geb. M. 5,75.

11. Riemann, Systematische Gehörsbildung. (Handbuch des Musikdiktats) 3. Aufl. geb. M. 4,50.

12. Schroeder, Prof. C., Handbuch des Violinspiels. 4. Aufl. geb. M. 4,50.

13. Schröder, C., Handbuch des Violoncellospiels. 3. Aufl. geb. M. 4,50.

14. Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens u. Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 6. Aufl. geb. M. 4,50.

15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 6. Aufl. geb. M. 6,–.

16. Riemann, Handbuch der Phrasierung. 3. Aufl. geb. M. 4,50.

17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. (Wie hören wir Musik) 3. Aufl. geb. M. 4,50.

18. 19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. Teil I und II (Handbuch der Fugenkomposition) 3. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 10,75.

29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil) 2. Aufl. geb. M. 6,–.

20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette) 2. Aufl. geb. M. 7,50.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38



Allgemeine Musiklehre

(Handbuch der Musik)

von

Hugo Riemann
Dr. phil. et mus.
weil. Professor ord. hon. an der Universität zu Leipzig.
Direktor des collegium musicum und des staatl. Forschungsinstitutes für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Sechste Auflage

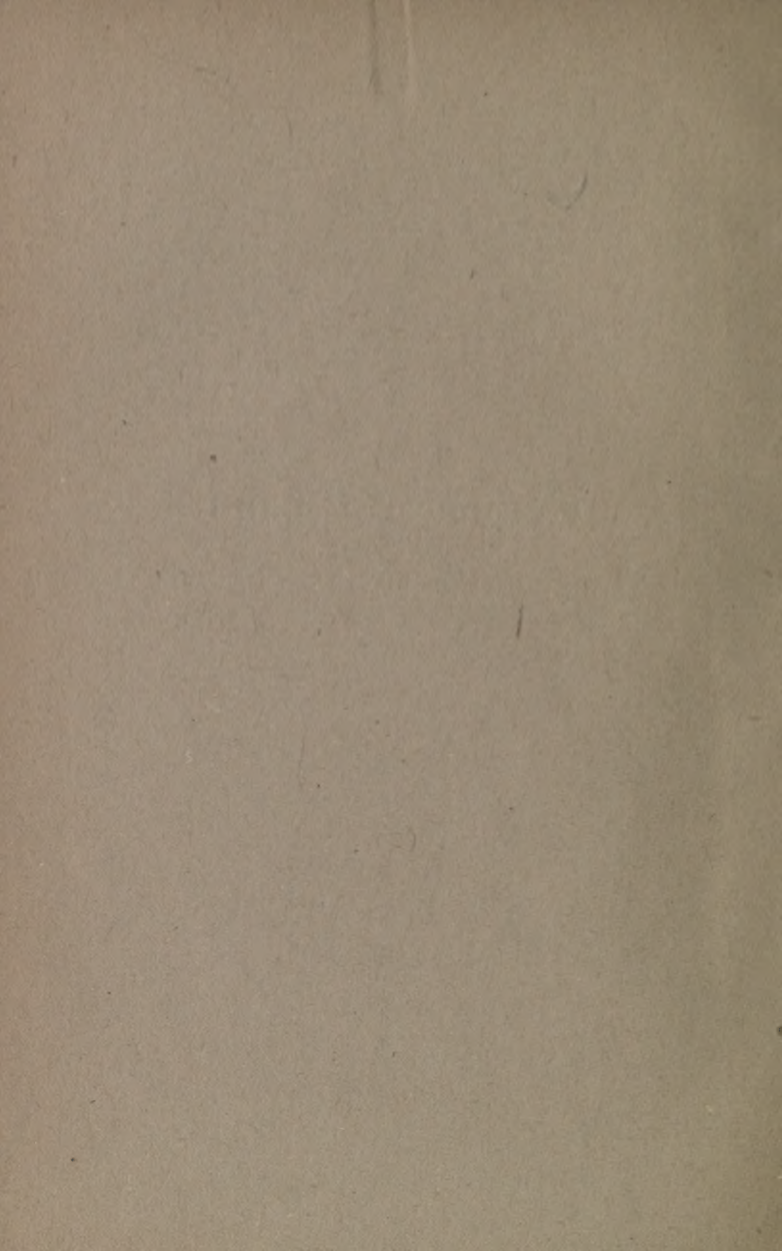


Berlin W 15
Max Hesses Verlag

Band 5
von Max Hesses illustrierten Handbüchern.



Methode Riemann



Vorwort zur dritten Auflage.

Derselbe Plan, nach welchem der Verfasser sein Musik-Lexikon arbeitete, liegt auch der Ausführung der musikalischen Handbücher zugrunde: in kürzester, nicht nur leichtverständlicher, sondern auch ganz besonders übersichtlicher Form das Wichtigste und Wissenswerteste der Musiklehre zusammenzustellen, und damit an Stelle der vielfach verbreiteten, äußerlich ähnlich abgefaßten, ihrem positiven Inhalte nach aber doch auf einem gar zu niedrigen Niveau stehenden Werkchen, kleine Taschenbücher zu schaffen, aus denen wirklich in jedem Moment des Zweifels eine schnelle Aufklärung zu entnehmen ist. Nicht was jeder Musiker weiß, sondern was jeder Musiker wissen sollte, muß in den musikalischen Handbüchern stehen!

Wie für das Lexikon, welches in 22 Jahren sechs Auflagen und eine englische, eine französische und eine russische Ausgabe erlebte, der Erfolg dieses Programm schnell gerechtfertigt hat, so scheinen die notwendig werdenden Neudrucke der Handbücher und ihre Übersetzungen in andere Sprachen (englisch, russisch, italienisch, tschechisch, französisch, spanisch) auch für diese das gleiche zu bedeuten. Doch sind die seit Jahrzehnten in vielen Tausenden von

Exemplaren weitverbreiteten, äußerlich ähnlichen Büchlein der oben gekennzeichneten Art trotz aller ihrer Mängel natürlich viel schwerer zu verdrängen als die schlechten Lexika, deren geringe Verläßlichkeit weit schneller sich fühlbar macht und Ersatz durch etwas Besseres fordert.

Die schnell wachsende Nachfrage speziell nach dem vorliegenden kleinen Buche beweist, daß man dasselbe mehr und mehr als zur ersten Einführung in den Ideenkreis meiner Lehrmethode geeignet anerkennt. Ich will nicht unterlassen, ein solches Urteil auch meinerseits ausdrücklich als berechtigt zu bestätigen und wünsche, daß das „Handbuch der Musik“ noch recht viel zur Hinwegräumung veralteter Ansichten und irriger Lehrbegriffe beitragen möge!

Leipzig, zu Neujahr 1904.

Prof. Dr. Hugo Riemann.

Vorwort zur sechsten Auflage.

Die stetig wachsende Gangbarkeit dieser kleinen Allgemeinen Musiklehre macht weitere Zusätze zu den im Vorwort der dritten Auflage gesagten überflüssig. Sechs Auflagen in 30 Jahren — das ist ein Erfolg, mit dem man zufrieden sein kann! Die Fassung des Werkchens blieb daher auch dieses Mal die alte. Möge es weiter seinen Dienst tun!

Leipzig, im Sommer 1918.

H. Riemann.

Inhalt.

Einleitung.

Musik ist die Kunst, welche durch geordnete Tonverbindungen die Seele bewegt und dem auffassenden Geiste ästhetische Lust gewährt, jenes durch ihren Inhalt, dieses durch ihre Form.

Der **Inhalt** der Musik besteht zunächst, äußerlich betrachtet, in den Gegensätzen und Veränderungen der Tonhöhe, Tonstärke und Geschwindigkeit der Tonfolge, welche mit elementarer Gewalt die Seele des Hörers ergreifen und bewegen, ähnlich wie sie in Affekten bewegt wird. Da die Musik ebensolchen Bewegungen der Seele des Komponisten ihre Entstehung verdankt, so ist sie zu bezeichnen als ein Abbild dieser Bewegungen, als Ausdruck der (in Begriffe nicht zu bannenden) Seelenbewegungen des Komponisten.

Die **Form** der Musik besteht in der übersichtlichen Ordnung der Tonhöhenveränderungen und Tonmischungen mittels Beschränkung derselben auf eine kleine Zahl, die zueinander in leichtverständlichen Verhältnissen stehen, sowie in der Ordnung der Tonstärkeveränderungen und der Veränderungen der Geschwindigkeit der Tonfolge mittels Einhaltung einer leicht verfolgbaren Gliederung der Zeit in gleiche Abschnitte. In der ersteren Ordnung beruht das Wesen der Harmonie, in der letzteren das des Rhythmus.

Lehrbar ist in der Musik vor allem das Formale: Harmonie und Rhythmus. Betreffs des Inhalts, d. h.

für die Gestaltung bedeutsamer Ideen, lassen sich durch eingehende Analysierung des Wesens der obengenannten elementaren Faktoren allgemeine Gesichtspunkte gewinnen, welche für den Künstler und Kunstfreund wertvoll und fruchtbar werden können. Solche Analysen gehören in die Philosophie der Musik, die musikalische Ästhetik (vgl. des Verfassers Katechismus der Musikästhetik*). Rhythmus und Harmonie dagegen sind die beiden Hauptzweige der eigentlichen praktischen Kunstlehre; doch muß deren Betrachtung die Unterweisung in den Anfangsgründen der musikalischen Zeichenlehre vorausgehen, d. h. zu allererst muß man vollständig Bescheid wissen mit der Art, wie musikalische Gedanken mittels allgemein angenommener Zeichen niedergeschrieben werden.

Eine Schrift, welche über die verschiedenen Gebiete der Musik allgemein orientierende Aufschlüsse geben will, hat daher zu beginnen mit der Erklärung des Tongebietes und der Notenschrift, sodann übergehen zur Lehre von den Intervallen und Akkorden (Harmonie), sowie von den Taktarten und Rhythmen, weiter zur Aufweisung der Künste der Polyphonie (Kontrapunkt und Imitation) und endlich zur Erklärung der wichtigsten historisch gewordenen Formen der Musik. Dabei wird auch eine Auslassung über das Tonvermögen und die Eigenart der verschiedenen Musikinstrumente (zu denen auch die Singstimme gehört) sich als dienlich erweisen.

---

*) Vgl. auch sein „Elemente der Musikalischen Ästhetik“ (Stuttgart, W. Spemann, 1900).

1. Kapitel.

Tongebiet und Notenschrift.

§ 1. Tonregionen. Grundskala. Oktavlagen.

Das gesamte Tongebiet, d. h. der Inbegriff der verschieden klingenden Töne, erscheint uns als von einer *mittleren Region* aus sich nach der *Höhe* und *Tiefe* hin ins Unhörbare verlierend. Diese sogenannte mittlere Tonregion bilden die *allen menschlichen Singstimmen gemeinsamen Töne.* Die Frauenstimme erscheint höher als die Männerstimme; Töne, die *nur noch Frauenstimmen möglich* sind, erscheinen als *hoch*, und solche, die *nur noch Männerstimmen möglich* sind, als *tief*; die jenseits der *Grenzen der Frauen- und Männerstimmen* liegenden Töne erscheinen als *sehr hoch* und *sehr tief.*

Die Zahl der innerhalb dieses Tongebietes möglichen Töne verschiedener Höhe ist eigentlich eine unbegrenzte. Doch hat die praktische Musikübung seit alters sich auf die *Auswahl einer mäßig großen Anzahl verschieden hoher Töne* beschränkt. Die Erfahrung seit Jahrhunderten lehrt, daß die Melodieerfindung immer wieder auf dieselben einfachsten Verhältnisse verfällt; gewisse Unterschiede der Tonhöhe erscheinen als die durchweg festgehaltenen, beim Übergange von der Tiefe zur Höhe oder umgekehrt üblichen *Stufen*, und es hat sich daher der Begriff einer *Stufenfolge*, *Leiter* oder *Treppe* aus der Tiefe in die Höhe des Tongebietes herausgebildet. Diese Reihenfolge wurde bereits von den Völkern des Altertums mit den Buchstaben des Alphabets benannt, und auch heute bezeichnen wir dieselbe in analoger Weise. Doch hat sich an Stelle oder neben der Buchstabenbenennung

der Tonstufen seit ca. 900 Jahren eine anschaulichere Darstellung der Tonhöhenunterschiede in schriftlicher Aufzeichnung eingebürgert, welche durch Punkte auf einem durch Linien abgeteilten Raume die Töne nach ihrer höheren oder tieferen Stellung sofort als höhere oder tiefere kenntlich macht, wobei die Linien genau den Unterschied der Tonhöhe feststellen:



Die Buchstaben-Namen der Töne haben den Zweck, eine bestimmte Tonhöhe zum Ausgangspunkte nehmen zu können. Nun ist aber einesteils die Zahl der Stufen des Tongebietes größer als die der Buchstaben, andererseits stellt sich heraus, daß bei gewissem Abstande Töne verschiedener Höhe einander auffallend ähnlich klingen; man hat daher solchen einander besonders ähnlich (verwandt) klingenden Tönen denselben Buchstabennamen gegeben, aber durch weitere Zusätze den Unterschied der Tonhöhe angezeigt. Die Zahl der Stufen bis zur Erreichung des Tones, der dem zum Ausgang genommenen gleich (oder doch sehr ähnlich) klingt, ist acht; man braucht daher nur sieben Buchstaben zur Benennung der Töne, der achte heißt bereits wieder wie der erste. Die sieben für die Benennung der Tonstufen angewendeten Tonbuchstaben sind:

c d e f g a h*).

Mit diesen sieben (kleinen) Buchstaben werden die Töne benannt, welche allen Männerstimmen gemein sind.

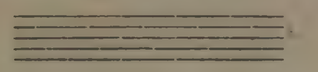
Indem man nun statt dieser kleinen Buchstaben große setzt, bezeichnet man die nächsttieferen gleichklingenden Stufen, welche bereits unter die Grenze der Männerstimmen hinabreichen. Da an achter Stelle von jedem Tone aus der

*) Warum das musikalische ABC so und nicht genau wie der Anfang des Sprachalphabets ABCDEFG lautet, kann erst weiterhin angedeutet werden (vgl. §3), gehört übrigens ausführlicher nicht hierher, sondern in die Musikgeschichte (vgl. den Grundriß der Musikgeschichte).

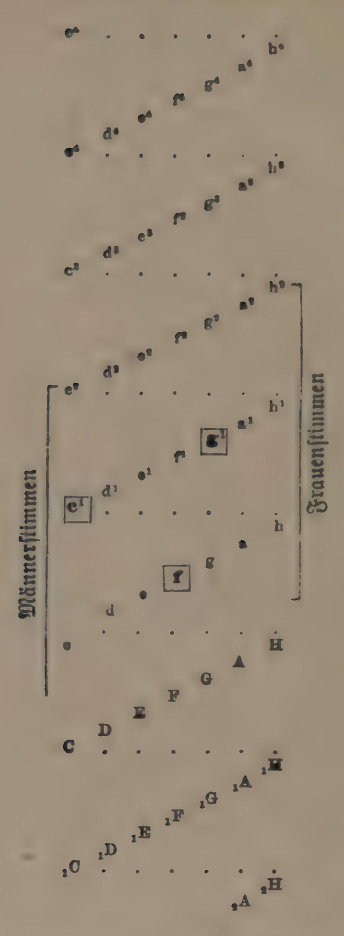
gleichnamige wiederkehrt, so heißt dieser dessen Oktave (vom lateinischen octavus „der Achte"). Weitere höhere Oktavwiederholungen der sieben Töne unterscheidet man durch Striche über oder Zahlen rechts oben neben den kleinen Buchstaben (Töne der ein-, zwei-, drei-, viergestrichenen Oktave), weitere tiefere Oktavwiederholungen durch Striche unter oder Zahlen links unten neben den großen Buchstaben (Kontra- und Doppelkontra-Töne). Die tiefsten musikalisch brauchbaren Töne liegen zwei Oktaven unter den durch die großen Buchstaben angezeigten, die höchsten vier Oktaven über den durch die kleinen Buchstaben angezeigten. (Vgl. die Übersicht S. 6—7.)

§ 2. Linien und Schlüssel.

Die Verbindung der Buchstabenbenennung der Töne und der anschaulichen Darstellung ihrer Höhenlagenverschiedenheiten auf einem durch Linien geteilten Raume erfolgt nun aber in der Weise, daß eine nicht zu kleine aber noch leicht übersichtliche Zahl von Linien — nämlich fünf — ihrer Tonhöhenbedeutung nach durch Einzeichnung eines Buchstaben zu Anfang bestimmt wird. Versuche mit mehr Linien sind gemacht worden und haben sich als unpraktisch erwiesen. Mit nur vier Linien wurden und werden die Gesangbücher der katholischen Kirche notiert (Gregorianischer Choral); dagegen bedient sich die neuere Musik ausschließlich des Systems von fünf Linien (Fünfliniensystem, auch kurzweg System):

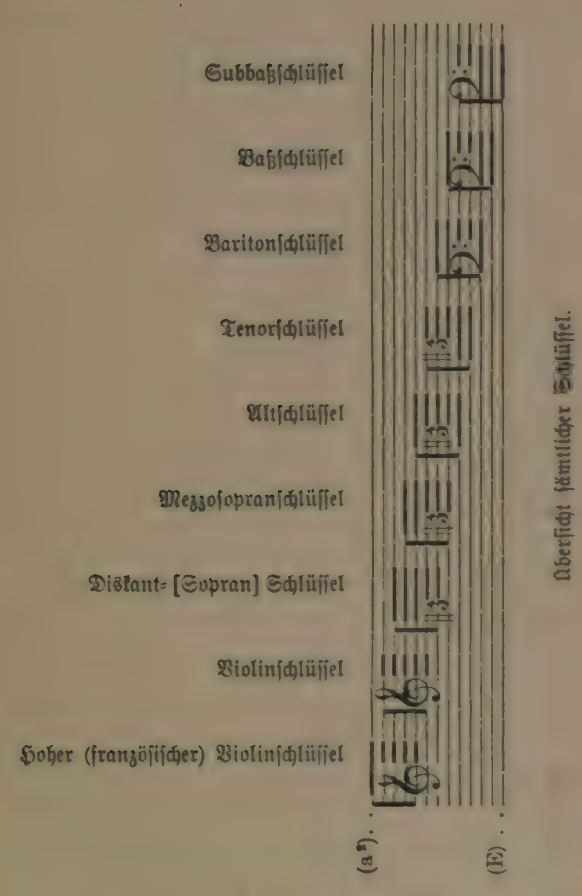


Die Tonhöhenbedeutung der Linien oder Zwischenräume dieses Systems wird bestimmt durch Einzeichnung des allen Singstimmen und Instrumenten gemeinsamen, die Mitte des gesamten Tonsystems bildenden [eingestrichenen] c^1 oder aber des nächsthöheren g^1 oder des nächsttieferen f. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Lage der durch diese drei Buchstaben bezeichneten Töne:

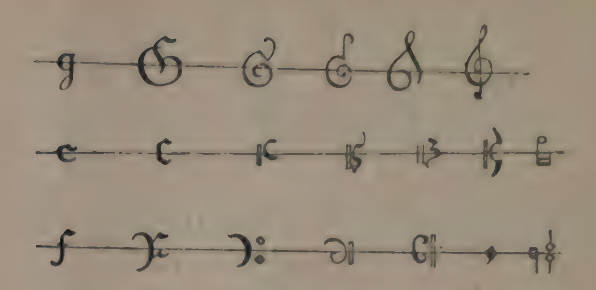


so ist leicht ersichtlich, daß die Einzeichnung des g^1 mehr die obere Hälfte des mittleren Tongebietes auf die Linien rückt, die Einzeichnung des f dagegen die untere, während die Einzeichnung des c^1 die wirkliche Mitte hält; ein weiterer Unterschied wird sich ergeben, jenachdem man den Buchstaben auf eine höhere oder tiefere Linie stellt. Früher wurde
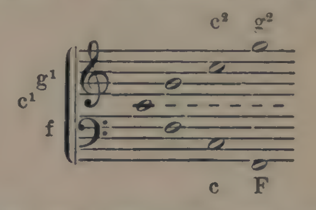
eine große Zahl dieser Möglichkeiten praktisch verwertet, nämlich:



Ein solcher die Tonhöhenbedeutung des Liniensystems bestimmender eingezeichnete Buchstabe heißt Schlüssel. Der g^1-Schlüssel sowohl als der c^1- und f-Schlüssel haben ganz allmählich ihre heutige Form angenommen:

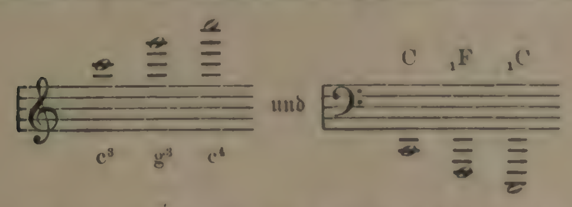


Die neuere Zeit drängt mehr und mehr darauf hin, die anderen Schlüssel zugunsten des Violin- und Baßschlüssels abzuschaffen (höchstens scheinen sich der Alt- und Tenorschlüssel daneben halten zu wollen). Die zu einer universellen Bedeutung gelangende Klaviermusik (wie auch die Orgelmusik), welche das gesamte Tongebiet begeht, bedient sich der Verkoppelung zweier Fünfliniensysteme, deren oberes den g-Schlüssel auf der zweiten Linie von unten (Violinschlüssel), das untere den f-Schlüssel auf der zweiten Linie von oben (Baßschlüssel) erhält, so daß zwischen beiden Systemen nur drei Stufen Abstand, d. h. Platz für eine weitere Linie ist, auf welche gerade das mittelste c^1 (das eingestrichene) zu liegen kommt:



Der Umfang des Baßsystems reicht von groß F bis klein h, der des Violinsystems vom eingestrichenen d zum zweigestrichenen g; nimmt man die Linie des c^1 zu Hilfe, sobald man sie braucht (als sogenannte Hilfslinie, nur als kleines den Notenkopf durchschneidendes Stück; wollte man sie ganz durchziehen, so hätte man $5 + 1 + 5 = 11$ Linien, die niemand übersehen kann), so ist also die Skala von F bis g^2, ungefähr der Umfang der menschlichen Singstimmen, auf den Linien darstellbar. Allein für die musikalischen Instrumente

ist die Notierung noch bedeutend höherer und tieferer Töne nötig. Solche werden zunächst ebenfalls mit Anwendung von Hilfslinien notiert, d. h. ihre Erhebung über oder ihr Hinabragen unter das Liniensystem wird durch kleine Linienbruchstücke angedeutet, welche die Stufenzahl leicht erkennen lassen:



Es gibt auch Gründe, aus dem Violinsystem nicht unmittelbar über die c^1-Hilfslinie ins Baßsystem überzugehen oder umgekehrt, sondern über dem Baßsystem und unter dem Violinsystem in ähnlicher Weise Hilfslinien in Anspruch zu nehmen, so daß man, besonders wenn man auch die drei noch üblichen c^1-Schlüssel mit in Betracht zieht, eine große Zahl von Tönen mehrfach notieren kann. Die folgende Übersicht mag das erläutern:

Violin-Schlüssel

Diskant-Schlüssel

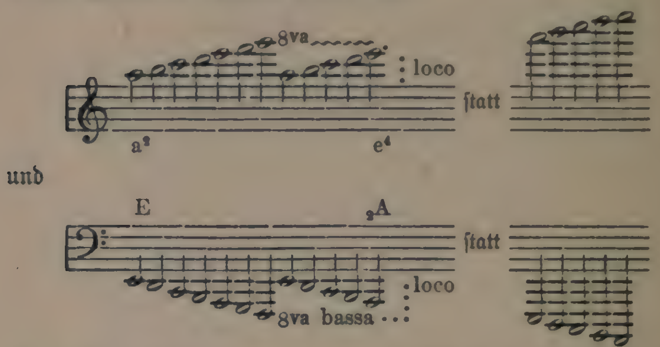
Alt-Schlüssel

Tenor-Schlüssel

Baß-Schlüssel

c c^1 c^2

Am wenigsten üblich sind Häufungen von Hilfslinien bei den c-Schlüsseln (allenfalls sieht man bei Stücken aus dem vorigen Jahrhundert, die statt des Violinschlüssels den Diskantschlüssel haben, hohe Noten mit vielen Hilfslinien); heutzutage geht man vom Altschlüssel (z. B. bei der Bratsche), statt in der Höhe viele Hilfslinien einzuführen, zum Gebrauche des Violinschlüssels über, und vom Tenorschlüssel (bei Cello, Fagott, Posaune) in der Tiefe zum Gebrauche des Baßschlüssels. Übrigens wendet man statt gehäufter Hilfslinien (mehr als drei sind bereits schwer im Moment zu übersehen) sowohl in der Höhe als in der Tiefe eine das Lesen erleichternde Abkürzung an, nämlich das sogenannte octava-Zeichen (8va~~~), welches über den Noten bedeutet, daß die Töne eine Oktave höher genommen werden sollen, unter den Noten (meist mit dem Zusatz bassa [8va bassa]) aber, daß sie eine Oktave tiefer genommen werden sollen; also:



Nur ganz ausnahmsweise wird auch angezeigt, daß eine Note zwei Oktaven höher verstanden werden soll; das Zeichen dafür ist 15ma (= quinta decima, 15 Stufen, d. h. zwei Oktaven höher). Die gewöhnliche Geltung der Noten tritt ein, sobald die das 8va fortsetzende punktierte oder geschlängelte Linie (. . . . . oder ~~~~) ihr Ende erreicht; dieselbe wird aber vorsichtshalber gewöhnlich eingebogen (nach den Linien hin), ja man macht sogar durch die Vorschrift loco („an ihrem Orte“) noch besonders darauf aufmerksam, daß die weiter folgenden Noten wieder ihre gewöhnliche Bedeutung haben sollen.

§ 3. Stufengröße innerhalb der Grundskala (Ganztöne und Halbtöne). Chromatisch veränderte Töne.

Durch die Noten von $_2$A bis e^4 oder noch weiter hinunter und hinauf, wie wir sie soeben kennen gelernt haben, sind nun aber noch nicht alle Töne ausgedrückt, welche das moderne Tonsystem enthält, sondern nur die demselben zu Grunde liegenden einfachen oder natürlichen Töne, die Stammtöne. Die von uns gegebene Skala von $_2$A bis a^4 stufenweise glatt aufsteigend ist die sogenannte Grundskala des modernen wie auch jedes alten Tonsystems. Von diesen Tönen werden aber eine große Anzahl weiterer durch Erhöhung und Erniedrigung abgeleitet, was man sich zunächst so denken muß, als ob die Töne der Grundskala einzelnen so gestimmten Saiten entsprächen, deren Tonhöhe man durch Straffziehen oder Nachlassen verändern kann. Ohne Zweifel bemerkte man zu der Zeit, als die siebentönige Grundskala gefunden wurde, noch nichts davon, daß deren Stufen nicht alle gleich groß sind; ja es mag bereits im Gesange eine gewisse Vielgestaltigkeit sich entwickelt haben, ehe man erkannte, daß man bestimmte von einander unterschiedene Abstände der Töne regelmäßig innehielt. Erst die Instrumentalmusik mußte die Geheimnisse der Tonabstände verraten; da stellte es sich denn heraus, daß zwei Stufen innerhalb der Grundskala erheblich kleiner sind, als die andern, nämlich

e f und **H c**,

die man infolgedessen halbe Töne oder Halbtöne nannte, zur Unterscheidung von den größeren Stufen, den Ganztönen:

a) Ganztöne: b) Halbtöne:

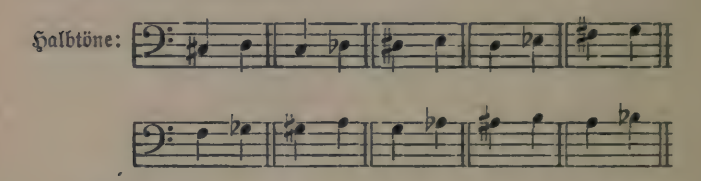


Nachdem man einmal diesen Unterschied erkannt, bemerkte man auch, daß man im Gesange oftmals an Stellen, wo die Grundskala gar nicht die Halbtonstufe aufwies, dieselbe doch anwandte oder umgekehrt statt des Halbtonintervalls den Ganzton einführte. Diese Erkenntnis führte aber nicht etwa dazu, daß man die siebenstufige Grundskala fallen ließ und statt

ihrer eine von mehr Stufen innerhalb der Oktave aufstellte (was erst in allerneuester Zeit einmal versucht worden ist, doch ohne Erfolg), sondern man lehrte von nun ab eine **Verschiebbarkeit der Tonhöhen der Grundskala** nach oben und nach unten. Man nimmt also seither zunächst an, daß jederzeit das Halbtonverhältnis (Halbtonintervall) in ein Ganztonverhältnis (Ganztonintervall) verwandelt werden kann, und zwar ist das auf zweierlei Weise möglich, nämlich durch Erniedrigung des unteren oder durch Erhöhung der oberen der beiden das Halbtonintervall bildenden Töne. So entsteht nun aus dem Halbtone h—c¹ zunächst durch Erniedrigung des h zu b*) der Ganzton b c¹, und aus dem Halbtone e f durch Erhöhung des f zu fis der Ganzton e fis. Das **Zeichen der Erniedrigung** um einen halben Ton ist ♭, das der **Erhöhung** um einen halben Ton ♯; diese Zeichen werden dicht vor den Kopf der zu verändernden Note gesetzt:

Ganztöne: 

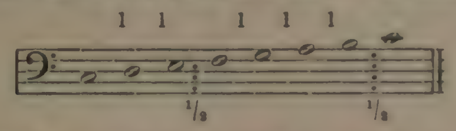
Der Name eines durch ♭ um einen Halbton erniedrigten Tones nimmt die Endsilbe -es an, also ces, des, fes, ges; nur h bekommt einen ganz anderen Namen (eben: b) und e wird nicht zu éës, sondern einfach zu es und a nicht zu áës sondern zu as. Der Name eines durch ♯ um einen Halbton erhöhten Tones nimmt die Endsilbe -is an, also cis, dis, éis, fis, gis, áis, his. So gewinnen wir zunächst außer den beiden ursprünglichen Halbtönen e f und h c die durch Verengung der Ganztöne entstandenen:

Halbtöne: 

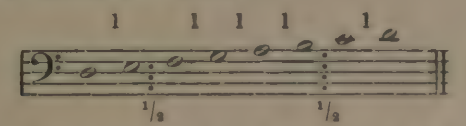
*) Wie diese Unterscheidung sich historisch entwickelte, sehe man im Katechismus der Musikgeschichte (1. Teil, S. 119 ff.).

§ 4. Transpositionen der Verhältnisse der Grundskala.

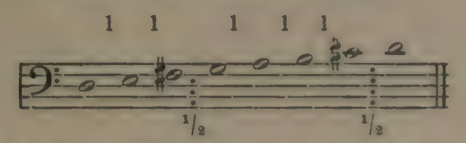
Bald genug stellt es sich heraus, daß das Bedürfnis, die Stufen der Grundskala zu verändern, aus nichts anderm entspringt, als dem Verlangen, die gesamte Intervallenfolge der Grundskala zu verschieben. Betrachten wir diese Intervallenfolge, wie sie sich zwischen c und c^1 darstellt:



und vergleichen damit die zwischen d und d′, so stellt sich eine starke Abweichung heraus:

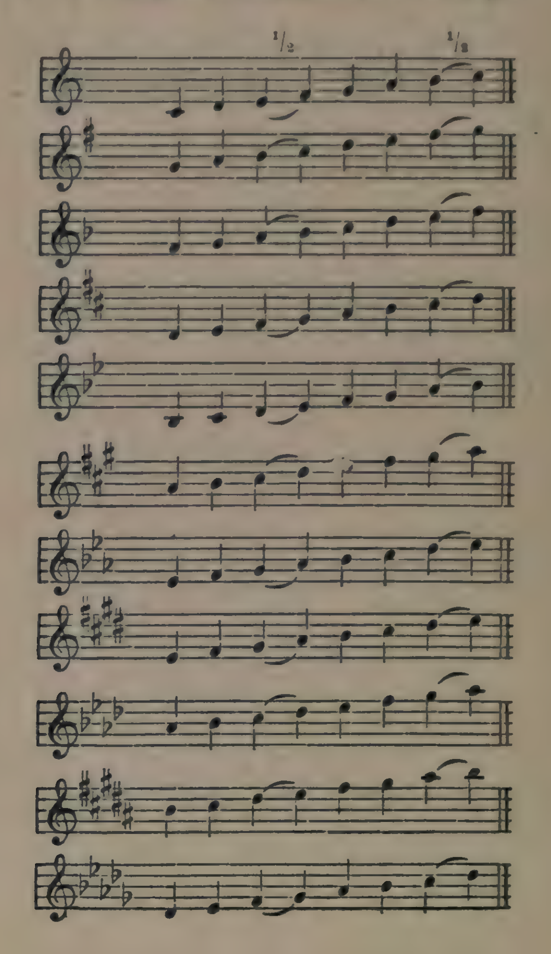


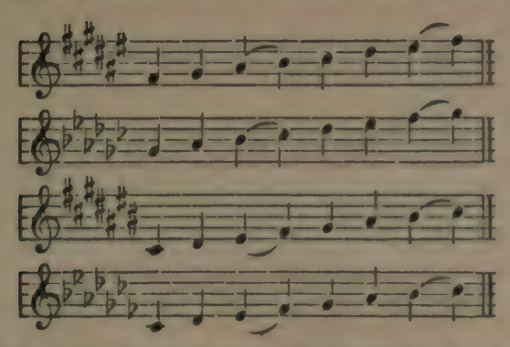
Denn statt der Intervalle 1, 1, $^1/_2$, 1, 1, 1, $^1/_2$, haben wir 1, $^1/_2$, 1, 1, 1, $^1/_2$, 1. Wird also eine Melodie von d aus statt von c aus begonnen, so wird sie zufolge der gänzlich veränderten Tonabstände entstellt sein, wenn nicht zwischen d und d^1 die Abstände denen von c und c^1 gleich gemacht werden, also f und c zu fis und cis erhöht:



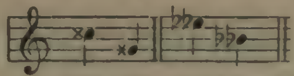
Nun erst haben wir auch hier vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten Tone die Halbtonschritte. Diese Verschiebungen, Umsetzungen (Transpositionen) der Intervallfolge der Grundskala haben zunächst den Wert, daß durch sie eine Melodie dem natürlichen Tonvermögen (Umfang) einer Singstimme oder eines Instruments entsprechend verschieden aufgezeichnet werden kann, ohne ihren Hauptcharakter zu verlieren (etwas verändert sich der Charakter allerdings doch durch die Veränderung der Tonhöhe). Solche

Verschiebungen der ganzen Grundskala werden nun aber, wenn sie aus einem dem angedeuteten ähnlichen Grunde für ein ganzes Tonstück erfolgen, gleich zum voraus angezeigt durch die sogenannte *Vorzeichnung*, die in Kreuzen (♯) oder Been (♭) besteht, welche gleich zu Anfang des Liniensystems hinter den Schlüssel gestellt werden. Folgende Übersicht mag das für die einfachsten Transpositionen verdeutlichen:



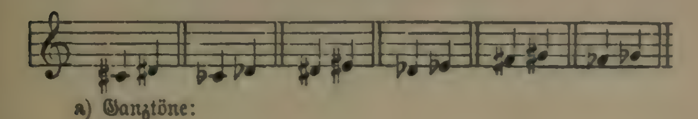


Hier haben wir überall dieselbe Intervallenfolge wie in der Grundskala von c^1 bis c^2, nämlich 1, 1, $^1/_2$, 1, 1, 1, $^1/_2$. Es ist nicht schwer, hiernach die weiteren möglichen Transpositionen selbst zu finden, auf die wir auch an anderer Stelle noch kommen werden. Mit der Erhöhung durch ♯ und der Erniedrigung durch ♭ ist nämlich die Grenze der möglichen Veränderungen der Stammtöne noch nicht erreicht. Man geht weiter und führt doppelt erhöhte und doppelt erniedrigte Töne ein, um auch von den bereits erhöhten oder erniedrigten Tönen aus nach Belieben das Halbton- oder Ganztonintervall bereit zu haben. Das Zeichen der doppelten Erhöhung ist das sogenannte Doppelkreuz x (auch wohl ✱ oder ♯♯), das der doppelten Erniedrigung das zweifache Bee ♭♭; jenes bringt dem Notennamen die Endung -isis, dieses die Endung eses (nur a wird zu asas und e zu eses), also:

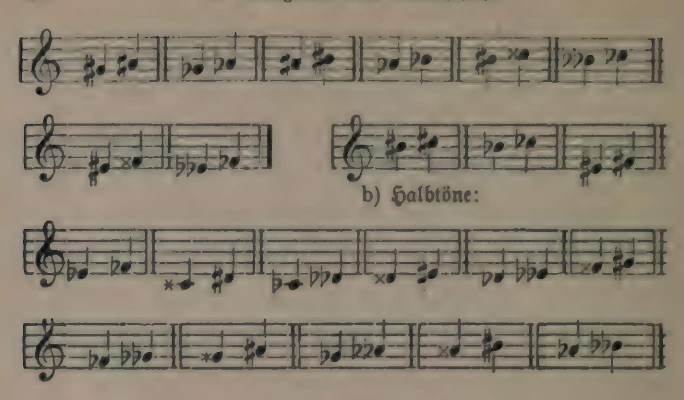


cisis gisis eses heses (nicht bees oder bebe!).

So können wir nun die oben gegebene Aufzählung der Ganztöne und Halbtöne weiter vervollständigen durch die durchweg mit veränderten Tönen gebildeten:



a) Ganztöne:



§ 5. Notenwertzeichen.

Die das Wesen des musikalischen Rhythmus ausmachende verschiedene Dauer der einzelnen Töne wird in der Notenschrift durch die Gestalt der Noten und durch die Tempobezeichnung ausgedrückt; erstere regelt die relative, letztere die absolute Geltung der Noten, d. h. erstere zeigt an, wie lang eine Note im Verhältnis zu den vorausgehenden und folgenden, letztere dagegen, wie lang sie überhaupt ist.

Der relative Zeitwert der Note wird zunächst bestimmt durch die Form des Notenkopfes, der für lange Noten hohl (weiß), für kürzere gefüllt (schwarz) ist; die hohlen Noten werden auch etwas größer gezeichnet als die gefüllten. Den allerlängsten heute üblichen Notenwert bezeichnet man durch eine weiße Note mit einem oder zwei kleinen Strichen an jeder Seite, die gleichsam die Note festhalten, sie verankern: 𝅜 oder ||𝅝||. Dieser Notenwert, früher Brevis genannt (ältere Form 𝅜), kommt jetzt nur noch ganz ausnahmsweise vor und gilt doppelt so viel wie die weiße Note ohne diese Striche, die sogenannte ganze Taktnote, Taktnote oder Ganze 𝅝, die immer noch ziemlich schwerfällig aussieht. Erheblich leichter sieht bereits die halbe aus, die mit ihrem nach oben weisenden Strich schon die Tendenz zu mehr Beweglichkeit verrät*): 𝅗𝅥,

*) Diese Darstellung ist nicht willkürlich; denn wenn auch heute unterschiedslos (oder vielmehr nach rein kalligraphischen Gesichts-

noch mehr das Viertel mit seinem schmächtigeren Körper und in ausgesprochenster Weise das Achtel, Sechzehntel Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel mit ihren kleinen, Flügeln vergleichbaren, flatternden Fähnchen. Von diesen Notenwertzeichen gilt zunächst jedes zwei der nächstkleineren Art, also eine Brevis (Doppeltaktnote) ist = 2 Ganze, eine Ganze = 2 Halbe, eine Halbe = 2 Viertel, ein Viertel = 2 Achtel usw. Die zu einem Viertel, auch wohl die zu einer Halben zusammengehörigen Achtel, Sechzehntel usw. erhalten gewöhnlich statt der Fähnchen gemeinschaftliche Querbalken, welche fürs Auge zwar nicht das Leichtflatternde der Fähnchen haben, doch als Ausdruck der Energie der Bewegung immerhin auch als charakteristisch und anschaulich bezeichnet werden dürfen. Folgende Übersicht mag eine schnelle Veranschaulichung des Gesagten vermitteln:

1 Brevis = 2 oder
1 Ganze = 2 oder
1 Halbe = 2 oder
1 Viertel = 2 oder
1 Achtel = 2 oder
1 Sechzehntel = 2 oder

---

punkten unterschieden) die Striche der Halben und Fähnchen der Achtelnoten nach oben oder nach unten gezogen werden, so wurde doch bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts die Richtung des sogenannten Stiels der verschiedenen Notenwerte streng unterschieden, nämlich von den längsten zu den kürzesten Noten fortschreitend:

d. h. die größten wurden durch den Stiel sozusagen herabgezogen, am Boden gehalten, die kleinsten erhoben sich leichtbeschwingt. Über die Namen und Geltungsverhältnisse der älteren Notenzeichen berichtet ausführlich der erste Teil des Katechismus der Musikgeschichte, Kap. 6.

1 Zweiunddreißigstel 𝅘𝅥𝅰 = 2 𝅘𝅥𝅱 oder 𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱𝅘𝅥𝅱

1 Vierundsechzigstel 𝅘𝅥𝅱 = 2 𝅘𝅥𝅲 (Hundertachtundzwanzigstel).

Ordnet man eine größere Zahl kleinerer Notenwerte mit mehreren Querbalken zusammen, so gibt man durch Lücken in dem letzten Balken dem Auge einen Hinweis, wo ein neues Viertel (Achtel) anfängt:

𝅗𝅥 = $^8/_{16}$ (2 Viertel)

𝅘𝅥 = $^8/_{32}$ (2 Achtel)

𝅘𝅥 = $^{16}/_{64}$ (4 Achtel)

§ 6. Verlängerungspunkt. Triole. Duole usw.

Durch einen zur Note (rechts an den Notenkopf) gesetzten Punkt wird angezeigt, daß dieselbe drei der nächstkleineren Gattung gelten soll, oder, was dasselbe ist, daß sie die Hälfte mehr gelten soll als gewöhnlich, also:

𝅜. = 3 𝅝 oder 2 𝅝.

𝅝. = 3 𝅗𝅥 oder 2 𝅗𝅥.

𝅗𝅥. = 3 𝅘𝅥 (𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 d. h. 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮)

oder aber 2 𝅘𝅥. (𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮)

𝅘𝅥. = 3 𝅘𝅥𝅮 (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 d. h. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯)

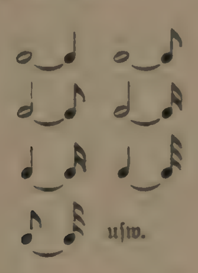
oder aber 2 𝅘𝅥𝅮. (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯)

𝅘𝅥𝅮. = 3 𝅘𝅥𝅯 (𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 d. h. 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰)

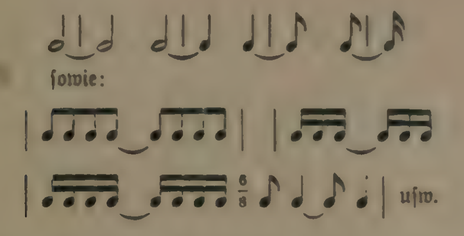
oder aber 2 𝅘𝅥𝅯. (𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰)

𝅘𝅥𝅯. = 3 𝅘𝅥𝅰 usw.

Anſtatt dieſes Punktes bei der Note findet man aber auch oft den Wert, welcher derſelben zuwachſen ſoll, beſonders aufgezeichnet und die Verſchmelzung beider nur durch den ſogenannten Haltebogen*) (von Notenkopf zu Notenkopf gehend) angedeutet. Dieſe Schreibweiſe iſt natürlich dann unentbehrlich, wenn es ſich nicht um den Zuwachs der vollen Hälfte handelt, alſo z. B. hier:



Desgleichen iſt ſie nicht zu entbehren bei Bindungen von Noten über den Taktſtrich hinweg, ſowie von kleineren Notenwerten aus dem Ende eines größeren Wertes in den Anfang des nächſten hinüber:



Man ſetzt auch zu derſelben Note zwei oder gar drei Punkte; dann verlängert der erſte Punkt die Geltung um

*) Ludwig Meinardus hat verſucht, ſtatt des Haltebogens, der unter Umſtänden mißverſtanden werden kann (als Legatobogen), eine eckige Klammer einzuführen, was indes keine Nachfolge gefunden hat.

die Hälfte, der zweite fügt wieder die Hälfte dieser Hälfte hinzu und der dritte abermals die Hälfte der Hälfte der Hälfte:

Auf einen wesentlichen Unterschied muß hierbei hingewiesen werden, nämlich, daß wohl Noten mit einem Punkte, niemals aber solche mit zwei Punkten das einheitliche Maß der Tonbewegung abgeben, d. h. Zählzeiten oder ganze Taktwerte sein können, d. h. 𝅗𝅥. kann sein 3 ♩ oder 2 ♩. (wo nach diesen ♩. gezählt wird) 𝅗𝅥.. dagegen ist stets = 𝅗𝅥 ♩. d. h. eine Note mit mehreren Punkten läßt sich nie in zwei gleiche Teile zerlegen und erscheint immer als durch Zusammenziehung entstanden.

Wo fortgesetzt ein Wert drei der nächstkleinern Gattung gelten soll, pflegt man Punkte zu den Noten zu setzen; soll dagegen der Wert nur ausnahmsweise in drei, statt in zwei gleiche Teile zerlegt werden, so drückt man das aus durch einen Bogen oder (besser) eine eckige Klammer, welche die Zusammengehörigkeit der drei Teile anzeigt, und obendrein noch durch eine beigeschriebene 3. Eine solche Gruppe von drei statt zwei Werten der nächstkleineren Gattung heißt eine Triole. Die damit entstehenden Wertverhältnisse sind:

statt
"
"

= statt

= " usw.

Wenn schon durch den Punkt bei der Note diese die Geltung von sechs statt vier der zweitkleineren Gattung erlangt (z. B. =), so können die an sich widerspruchsvollsten Geltungsverhältnisse entstehen, wenn man die Tripelteilung zweimal anwendet, was gewöhnlich einmal durch den Punkt, das andere Mal durch das Triolenzeichen angedeutet wird:

1 Ganze = $^9/_4$!

1 Halbe = $^9/_8$!!

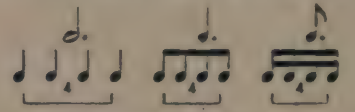
1 Viertel = $^9/_{16}$!

1 Halbe = $^{18}/_{16}$!!!

Wie eine ausnahmsweise Dreiteilung eines Notenwertes durch eine beigefügte 3 angezeigt wird, so auch bei fortgesetzter Dreiteilung (durch Punkte bei den Noten verlangt) eine *ausnahmsweise eintretende Zweiteilung* durch eine 2; die dadurch entstehende Bildung heißt *Duole*:



Die Teile einer Duole sind also *verlängerte*, während die der Triole *verkürzte* sind. Auch eine Teilung in *vier* statt *drei* kommt vor und wird durch 4 angezeigt (*Quartole*):

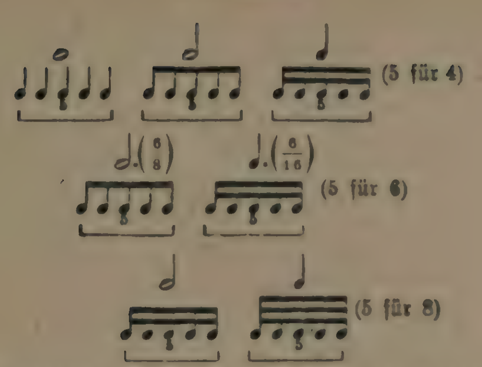


Hier gilt gar die punktierte Note vier der nächstkleineren Gattung! Die Teile der Quartole sind also *verkürzte* Werte. Man übersehe nicht, daß die Duole durch Unterteilung jedes Notenwertes in zwei keine eigentliche Quartole gibt; denn die Schreibweise ist eine andere:



Es ist Sache des Komponisten, durch die Wahl der einen oder der andern Schreibweise anzudeuten, ob die Bildung als *hemmend* (Duole) oder als *treibend* (Quartole) empfunden werden soll. Ebenso kommen noch andere Teilungen vor, die durch Zahlen bestimmt werden, nämlich *Quintolen*, sowohl 5 für 3 und 5 für 4 (beide treibend) als 5 für 6 und 5 für 8 (hemmend):

(5 für 3)



ferner Sextolen, die entweder untergeteilte Triolen oder Doppeltriolen (dann besser als solche kenntlich gemacht) sind:

= oder

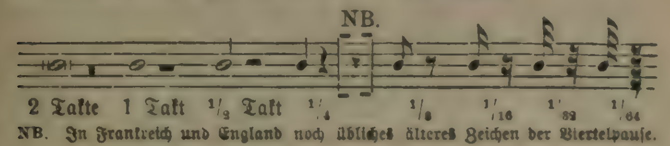
= oder u. s. f.

Desgleichen Septimolen (7 für 6 oder für 8), Oktolen (8 für 6 oder für 9), Novemolen (9 für 8) usw.

§ 7. Pausen.

Ist einmal ein Rhythmus im Gange, so gewinnen auch die sich zwischen die Töne einschiebenden Unterbrechungen (die Pausen) einen (wenn auch negativen) Wert für die musikalische Auffassung.

Die Dauerzeichen für die Pausen sind denen für die Töne ähnlich gebildet. Folgende Übersicht stellt zu jedem Notenwertzeichen das entsprechende Pausezeichen:



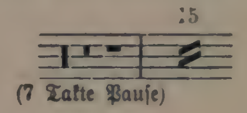
NB. In Frankreich und England noch übliches älteres Zeichen der Viertelpause.

Die ganze Taktpause ▬ wird allgemein für den Wert der vorgezeichneten Taktart angewendet, auch wenn diese nur $^3/_4$, $^6/_8$ ja $^2/_4$, $^3/_8$ rc. ist. Alle andern Pausen aber werden streng berechnet.

Bei kleineren Pausen (besonders von der Viertelpause an) wird auch der Punkt in demselben Sinne wie bei den Noten angewendet, d. h. mit der Bedeutung der Verlängerung der Geltung um die Hälfte:



Längere Pausen, d. h. solche von mehr als zwei Takten werden entweder wirklich durch senkrechte Balken von entsprechender Größe und Zahl ausgedrückt oder aber durch zwei schräge Balken, über denen die Anzahl der Takte für das Pausieren mittels einer Zahl angegeben ist:



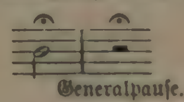
(7 Takte Pause)

§ 8. Taktstriche. Gemeinsame Querbalken der kleineren Noten.

Die senkrechten, das Liniensystem durchschneidenden Taktstriche zeigen in derselben Weise an, wo eine höhere Einheit, nämlich diejenige des ganzen Taktes beginnt, wie die Unterbrechungen der gemeinsamen Querbalken der Achtel, Sechzehntel usw. anzeigen, wo eine Zählzeit, d. h. eine Halbe, ein Viertel usw. beginnt. (Daß auf diese Zeitpunkte nicht eigentlich etwas beginnt, sondern vielmehr etwas sich gipfelt, seine Existenz gewichtig zur Geltung bringt, seinen Schwerpunkt findet, kann erst weiterhin unter „Rhythmik" angedeutet werden.) Die Taktstriche folgen einander in gleichen Zeitabständen, deren Größe die zu Anfang des Satzes beim Schlüssel stehende Taktvorzeichnung angibt (vier Viertel, drei Viertel, sechs Achtel, drei Achtel u. s. f.).

§ 9. Fermate. Generalpause. Attacca.

Die sogenannte Fermate (der Halt, das Ruhezeichen 𝄐) verleiht der Note oder Pause, über welcher sie steht, eine verlängerte Geltung; nur über einer ganzen Taktpause für alle Stimmen (einer sogenannten Generalpause) bedeutet die Fermate manchmal eher eine Verkürzung als eine Verlängerung, richtiger ausgedrückt, sie macht dann die Dauer der Pause ganz unbestimmt, so daß dieselbe nicht gezählt werden darf, sondern nach Gutdünken (d. h. nach Maßgabe eines nicht an formulierte Regeln gebundenen, aber darum doch nicht etwa völlig willkürlich gebietenden ästhetischen Urteils) ungefähr innegehalten wird. Das Zeichen der Fermate ist 𝄐, z. B.:

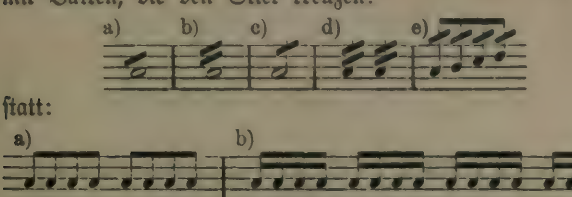


Generalpause.

Das Gegenteil der gewöhnlich am Schluß eines Satzes zu findenden Fermate über der Schlußnote oder dieser folgenden Pausen oder aber über dem Schlußstrich (‖) ist die Vorschrift attacca „plötzlich" (attacca il seguente „plötzlich den neuen Satz", attacca l'allegro „ohne Pause ins Allegro übergehend").

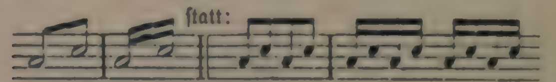
§ 10. Abkürzungen (Abbreviaturen).

Soll ein Ton nicht lang ausgehalten, sondern wiederholt angegeben werden, so wird das in der Notenschrift statt durch genaue Aufzeichnung der gewünschten kleinen Notenwerte oft durch größere Notenwerte ausgedrückt mit einer Andeutung, in welche kleineren Werte dieselben zerlegt werden sollen, z. B. durch eine ganze Note mit beigefügten Achtel- oder Sechzehntel-Balken, oder durch Halbe, Viertel oder Achtel mit Balken, die den Stiel kreuzen:

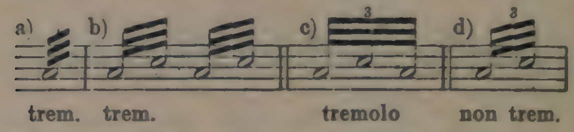




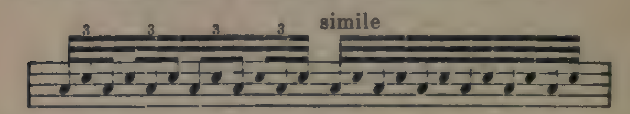
Auch der Wechsel zweier Töne wird ähnlich abkürzend angezeigt:



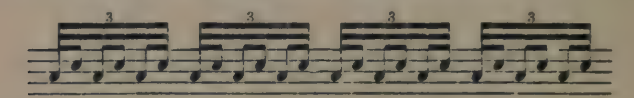
Dazu ist zu bemerken, daß seltsamerweise beide Noten mit dem Werte geschrieben werden, den sie zusammen (durch ihren steten Wechsel) ausfüllen sollen. Soll die Wiederholung desselben Tones oder der Wechsel zweier Töne so schnell als möglich geschehen, so wird das außer der ungefähren Andeutung durch 16tel- oder 32stel-Balken (je nach dem Tempo) noch durch den Zusatz tremolando, tremolo (bebend), abgekürzt trem. ausgedrückt. Will der Komponist verhüten, daß tremolo gemacht wird, so schreibt er „non tremolo" vor:



Die Notierung bei c) muß also ausgeführt werden:
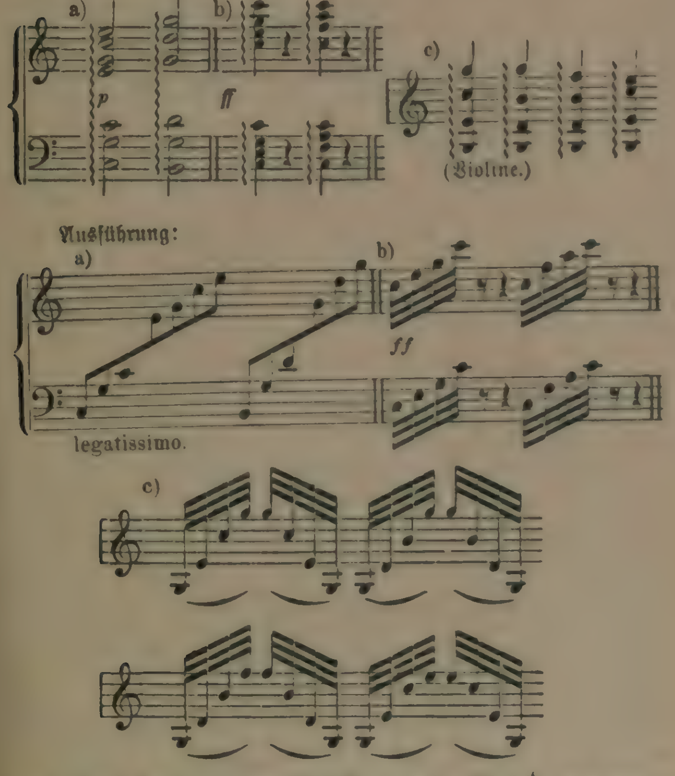


Auch die Schreibweise bei d) kommt dafür vor, ist aber inkorrekt und wird vielmehr nur bedeuten können:



Das simile oben über der zweiten ausgeschriebenen Notengruppe bedeutet, daß dieselbe der ersten entsprechend zu verstehen ist, d. h. ebenfalls in Triolen. Auf die Tonhöhe bezügliche Abkürzungen sind außer den bereits früher

(§ 2) erklärten Oktava=Zeichen auch noch das Zeichen des Arpeggio, d. h. für Klavier, Harfe und Orgel der einmaligen schnellen Brechung eines Akkordes von der Tiefe nach der Höhe, früher auch eines mehrmaligen Hinundherwogens, in welchem Sinne es besonders für Streichinstrumente gebraucht wurde und noch heute bei Bach u. a. älteren Komponisten verstanden werden muß:



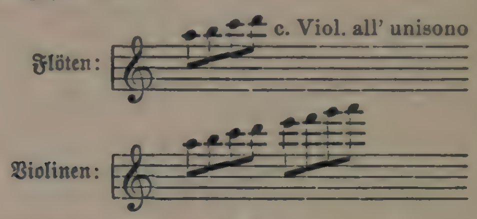
Läuft in Notierungen für Klavier die Linie ⌇ von unten bis oben durch den Part beider Hände wie bei a), so wird auch von unten bis oben durch zusammenhängend harpeggiert,

während die Notierung bei b) zwei gleichzeitige Harpeggien verlangt (leider nicht konsequent unterschieden), auch unterscheidet man das kurze Harpeggio vom langen in der Notierung zweckmäßig in der oben angedeuteten Weise (, ! ꝛc.).

Das übergeschriebene coll' ottava (c. 8 va----) zeigt an, daß zu einer notierten Tonreihe deren obere Oktaven hinzugenommen werden sollen; die unteren Oktaven sind gemeint, wenn die Anweisung untergeschrieben ist oder c. 8 va bassa lautet:



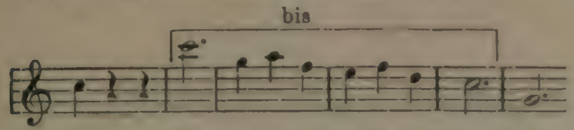
Die Vorschrift all' unisono, welche sich früher häufig im Klaviersatz fand, deutete an, daß ein nur für eine Hand ausgeschriebener Gang von der andern in der Oktave (!) mitgespielt werden sollte. Diese Bezeichnung ist also eigentlich nicht ganz korrekt; übrigens ist sie jetzt nur noch in Partituren gebräuchlich, anzeigend, daß z. B. die Flöten mit den Violinen gehen sollen:



auch dann, wenn nicht im Einklange (was unisono eigentlich bedeutet), sondern in Oktaven mitgegangen wird. Über gewisse Eigentümlichkeiten der Notierung für einzelne Instrumente, welche größere oder geringere Differenzen zwischen Notierung und wirklichem Klange aufweisen, können wir nur an anderer Stelle ausführlicher reden (transponierende Instrumente); hier sei nur so viel angemerkt, daß Kontrabaß, Kontrafagott und Baßklarinette eine Oktave höher notiert werden als sie klingen, Pickelflöte dagegen eine Oktave tiefer, und daß bei den Hörnern und Trompeten je nach der „Stimmung“, in der sie stehen,

die Abweichung von der Notierung einen halben Ton bis eine Oktave und mehr beträgt. Auch für Klarinette, Englisch-Horn und andere Instrumente gibt es ähnliche Abweichungen, die sich dadurch erklären, daß für sie alle die Note nicht ein Zeichen für den Klang, sondern ein Zeichen für den Griff ist. Für Singstimmen gibt es etwas Ähnliches; wenn man nämlich für Tenor oder Baß mit dem Violinschlüssel notiert, so schreibt man alle Töne eine Oktave höher als sie tatsächlich klingen, d. h. als wenn nicht eine Männer-, sondern eine Frauenstimme sie geben sollte.

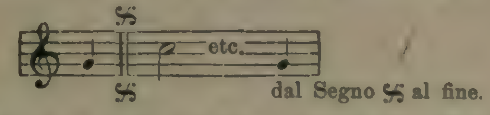
Soll eine kürzere Stelle zweimal gespielt werden, so bezeichnet man das wohl, doch im allgemeinen heute nur in handschriftlichen Musikalien, durch eine Klammer mit der Vorschrift bis (zweimal) oder due volte (dgl.):



Im Druck zieht man auch bei solchen kurzen Stellen jetzt vor, das Wiederholungszeichen (Reprise) anzuwenden, den Doppelstrich mit zurückweisenden Punkten, denen vorwärtsweisende bei der Stelle entsprechen, von welcher an repetiert werden soll (wird von Anfang an repetiert, so sind letztere nicht nötig):

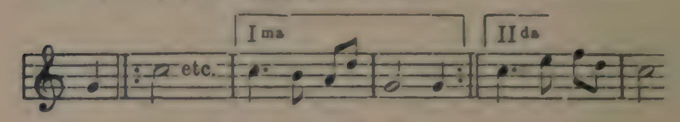
etc.

In komplizierten Fällen, d. h. in Stücken mit mehreren Reprisen wird auch gelegentlich die Wiederholung von einer weiter zurückliegenden Stelle an verlangt und dann ein in die Augen springendes Zeichen zur Hilfe genommen, z. B.:



d. h. vom Zeichen 𝄋 an wiederholt bis zu der mit fine (Ende) bezeichneten Stelle. Manchmal ist nach einer Repetition (von

Anfang bis zur bestimmten Stelle) noch ein angehängter Schluß, die sogenannte Coda zu spielen; dann heißt die Vorschrift: da capo fin' al segno 𝄋 e poi la coda, d. h. „von Anfang bis zum Zeichen 𝄋 und dann die Coda." Vor und hinter einem Repetitionszeichen finden sich ferner sehr häufig Klammern mit der Beischrift I ma volta und II da volta oder auch nur I. und II. Dann hat man das erste Mal glatt bis zum Repetitionszeichen durchzuspielen (also die I), bei der Repetition aber über die mit I ma bezeichnete geklammerte Stelle hinweg (in die II) zu springen:



§ 11. Verzierungen.

Unter die Abkürzungen gehören auch die nur durch kurze Zeichen angedeuteten Verzierungen. Dieselben sind zum Teil auch in tonlicher und rhythmischer, jedenfalls aber immer in rhythmischer Beziehung abgekürzte Notierungsweisen. Die meisten Verzierungen bestehen aus dem ein- oder mehrmaligen Wechsel einer Hauptnote, die sich in der Notierung sofort als solche verrät, mit ihrer einen Halb- oder Ganzton abstehenden höheren oder tieferen Nachbarnote. Man teilt zweckmäßig die Verzierungen ein in

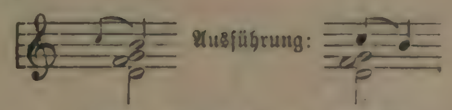
a) anschlagende, d. h. den Anfang des Notenwertes verzierende,

b) nachschlagende, d. h. das Ende des Notenwertes verzierende, und

c) füllende, d. h. den ganzen Notenwert auflösende Verzierungen.

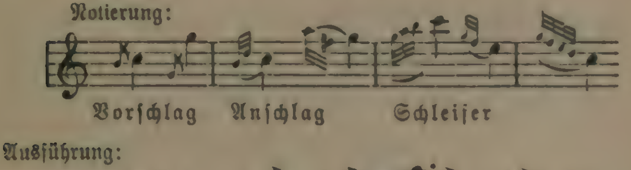
Anschlagende Verzierungen sind der Vorschlag, Anschlag, Schleifer, Pralltriller, Mordent, Doppelschlag, sowie das bereits erklärte kurze Harpeggio. Der sogenannte lange Vorschlag ist keine eigentliche Verzierung, teilt wenigstens nicht die Eigenschaft der andern Verzierungen, besonders kurze Noten einzuführen; er stellt vielmehr nur eine dissonante, die Harmonie störende Note, die sich, während die andern Töne

liegen bleiben, auflöst, vor die Harmonie, so deren Charakter enthüllend:



Die sehr einfache Regel für die Ausführung korrekt geschriebener langen Vorschläge lautet: Die fremde Note (die klein geschriebene) tritt mit dem Werte, den ihr die Notierung gibt, in den Akkord (nicht vor ihn!); der Rest des Wertes, mit dem die Hauptnote dargestellt ist, kommt dieser zu. Leider sind aber in älterer Musik öfters lange Vorschläge mit zu kurzem Werte geschrieben. Diese Fälle zu erkennen, ist natürlich Sache geläutertsten Kunstgeschmackes; der minder Erfahrene muß sich daher auf seine Ausgabe, der Schüler auf seinen Lehrer verlassen.

Der kurze Vorschlag, Anschlag, Schleifer, Pralltriller, Mordent und anschlagende Doppelschlag haben das gemeinsame, daß sie auf die Einsatzzeit der Hauptnote dieser eine oder mehrere verzierende sehr schnelle Noten vorausschicken; diese Noten sind beim Vorschlag, Anschlag und Schleifer stets unzweideutig niedergeschrieben:



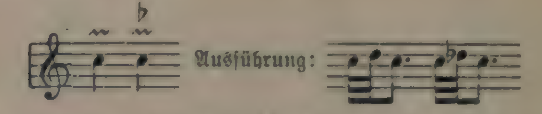
Ausführung:



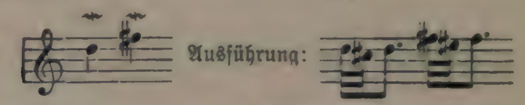
Alle diese sehr kurzen Noten der anschlagenden Verzierungen sind mit großer Deutlichkeit, keinesfalls schwächer als die Hauptnote zu geben; andernfalls werden sie zu Verunzierungen der Melodie!

Der Pralltriller, verlangt durch ~ über der Note, beginnt mit der Hauptnote, geht auf die obere Nebennote

(nach der Vorzeichnung) und kehrt zur Hauptnote zurück; soll die Nebennote verändert werden, so muß ein ♯, ♭, ♮ ꝛc. zum Zeichen gestellt werden:

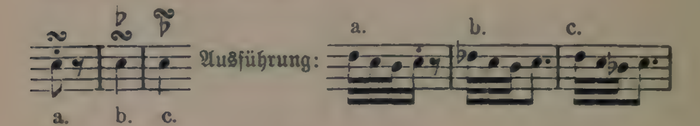


Der Mordent, verlangt durch ⁓, benutzt dagegen regulär die kleine Untersekunde, auch wenn dieselbe leiterfremd und nicht besonders verlangt ist, gleicht aber im übrigen dem Pralltriller:



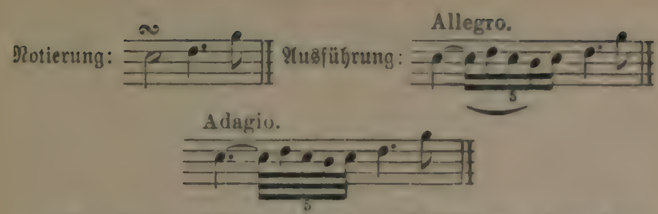
Die große Untersekunde verdirbt den beabsichtigten Effekt des Mordents und macht denselben breit, plump, aufdringlich.

Der anschlagende Doppelschlag, verlangt durch das über der Note stehende Zeichen ∾, beginnt mit der oberen Hilfsnote (nach der Vorzeichnung), geht über die Hauptnote nach der unteren Hilfsnote und wieder zur Hauptnote zurück; Veränderungen der Hilfsnoten werden durch ♯ ♭ über resp. unter dem Zeichen verlangt:

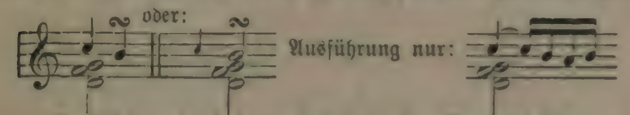


Nachschlagende Verzierungen sind zunächst der nachschlagende Doppelschlag, verlangt durch ∾ hinter der Note, ausgeführt wie der anschlagende, aber nach vorgängiger Angabe der Hauptnote ganz am Ende von deren Wert vor dem Übergang zur nächsten Note angehängt.

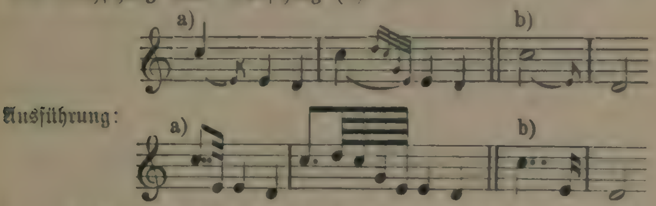
Der nachschlagende (weiterleitende) Doppelschlag soll immer flüssig aber nicht gehastet herauskommen, wird daher bei sehr langsamem Tempo einen kleineren Teil des Notenwertes absorbieren als bei schnellerem z. B.:



Der Doppelschlag über der Auflösung einer harmoniefremden Note verliert auch noch die obere Hilfsnote, welche vielmehr als an die Vorhaltsnote gebunden gilt:

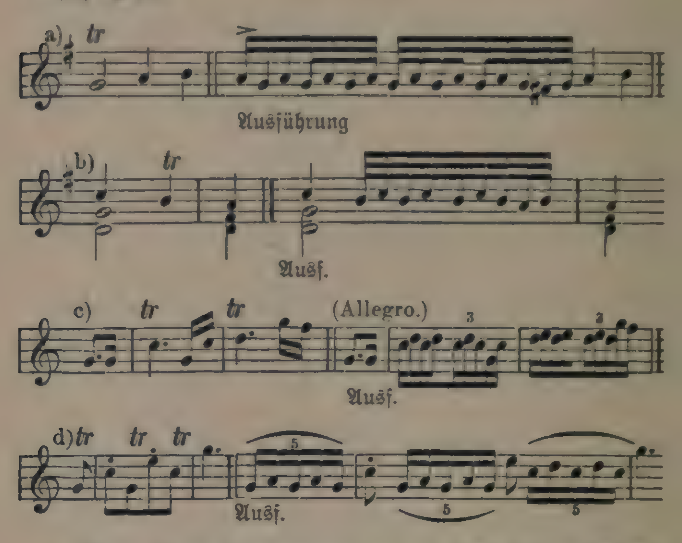


Nachschlagend sind natürlich auch alle speziell so genannten Nachschläge, d. h. Verzierungen, die durch kleine Noten ausgedrückt sind, welche ein Bogen nach rückwärts als zur vorausgehenden Note gehörig kennzeichnet. Auch unterscheidet in vielen Fällen die Stellung vor den Taktstrich den Nachschlag vom Vorschlag (b).



Füllende Verzierungen sind außer dem Tremolo und einigen bereits oben erklärten Arten des Arpeggio vor allem die Triller, verlangt durch *tr~~* über der Note. Der Triller ist eigentlich ein fortgesetzt in stetem Flusse wiederholter Vorschlag von oben, beginnt daher regulär stets mit der Hilfsnote (der Obersekunde nach der Vorzeichnung) und endet mit einer doppelschlagartigen Berührung der Untersekunde, dem sog. Nachschlage. Veränderungen der Ober- und Untersekunde werden durch ♮, ♭ rc. verlangt, doch ist z. B. in C-dur für den Triller auf as der Ton b selbstverständlich, auch wenn er nicht verlangt ist. Denn Verzierungen mit der übermäßigen Sekunde gibt es nicht.

Der Triller beginnt mit der Hauptnote, wenn er über der Auflösungsnote eines Vorhaltes auftritt (b). Auch gibt es Fälle, wo der Triller als eine Art nachschlagender Verzierung anzusehen ist, d. h. wo erst die Hauptnote eintritt und der Triller sich weiterführend nachträglich entwickelt (c). Der Nachschlag ist der selbstverständliche formelle Abschluß jedes ausgeführten Trillers, bleibt aber natürlich in allen den Fällen weg, wo der Komponist ihn durch etwas ähnliches in ausgeschriebenen Noten ersetzt hat. Ganz kurze Triller vertragen meist keinen Nachschlag (d).



(Über ältere Verzierungen vgl. des Verfassers Musiklexikon, Artikel „Verzierungen“.)

§ 12. Tempo.

Der absolute Dauerwert der Noten hängt vom Tempo ab. Es gibt zwei Arten, das Tempo zu bezeichnen, eine ungefähre und eine ganz exakte, aber gerade darum minder beliebte (in der Musik will der Ausführende immer das

Gefühl der Freiheit behalten), nämlich mittels Metronombestimmung. Der Metronom ist ein durch Uhrwerk in Bewegung erhaltenes Pendel, dessen Länge beliebig verstellbar ist mit Hilfe einer Skala, die genau angibt, wie viele Schläge der Metronom in der Minute macht. Bestimmt man nun z. B.: das Viertel soll den Wert 80 M. M. (nach Mälzels Metronom) haben, d. h. es sollen gerade 80 Viertel auf die Minute gehen, so ist damit allerdings die Dauer der Viertel in der denkbar genauesten Weise bestimmt. Merkwürdigerweise ist aber das Abmessen der Dauer der Werte auch ohne Metronom gar nicht so sehr schwer. Die Geschwindigkeit von 70—80 ist nämlich die normale Geschwindigkeit des menschlichen Pulses, und aus diesem Grunde erscheint uns eine Bewegung, der diese Einheiten zu Grunde liegen, weder schnell noch langsam, sondern vielmehr als schlicht, normal, während bereits geringfügige Abweichungen nach der einen oder anderen Seite sogleich als aufregend oder hemmend empfunden werden. 120 in der Minute erscheint uns als sehr schnell, 50 in der Minute als sehr langsam. Diese Möglichkeit nun, auch ohne Metronom die Dauer der Werte bequem kontrollieren zu können, ist aber ein schwerwiegender Grund, auf den Metronom zu verzichten und statt seiner ungefähre Wortbestimmungen vorzuziehen, welche den Charakter der Bewegung anzeigen. Ja, der Metronom ist ein Unding, wenn man ihn etwa zur Kontrolle der Einhaltung des Tempos stets mitgehen lassen und sich nach ihm richten wollte; denn derselbe würde jedes musikalische Leben, das fortgesetzt vom starren Schematismus eines eingehaltenen Tempos abweichen muß, unmöglich machen.

Die üblichen gewöhnlich italienisch gegebenen ungefähren Tempobestimmungen sind zunächst zu unterscheiden in solche, die nach Seite des Langsamen und solche, die nach Seite des Schnellen vom Normaltempo abweichen:

langsam ⟵ normal ⟶ schnell.

Bezeichnen wir als normal das Tempo, welches unserm Puls wie unserm Schritt am genauesten entspricht, also ca. 75 Schläge in der Minute, so haben wir

damit den Begriff des Andante feſtgeſtellt; andante heißt im italieniſchen „gehend“ und wird ganz irrig im deutſchen oft als „langſam“ verſtanden. Schneller als Andante iſt zunächſt Allegro (hurtig) und weiterhin Presto (eilend); langſamer zunächſt Adagio (behaglich) und weiter die ungefähr gleichbedeutenden Largo (breit), Lento (ſchleppend) oder Grave (ſchwer):

largo }
lento } <— adagio <— andante —> allegro —> presto.
grave }

Die Grenze der als Einheiten (Zählzeiten) empfundenen Werte iſt nach Seite des Schnellen allerhöchſtens 150, nach Seite des Langſamen allerhöchſtens 40, alſo das Doppelte und Halbe der normalen Pulsgeſchwindigkeit; nahe dieſen Extremen wird man dazu neigen, durch Zuſammenziehung zweier Werte oder Unterteilung eines Wertes einen mittleren zu gewinnen, z. B. wird der Dirigent ſtatt 140 lieber 70 und ſtatt 44 lieber 88 ſchlagen. Da aber der Eindruck des Tempos durchaus von der abſoluten Dauer der wirklichen Zählzeiten abhängt, ſo heißt das alſo, daß die eigentlichen Schlagzeiten des Presto höchſtens 130 und die des Largo höchſtens 50 ſein werden. Nun werden aber die Tempobeſtimmungen durch Worte noch ſo vielfach abgeſtuft, daß ſie in der Tat als kaum minder genau als die durch Zahlen erſcheinen und dabei den Vorzug der Weckung einer Empfindung ſtatt mechaniſcher Zeitmeſſung haben.

Zwiſchen Andante und Allegro ſchiebt ſich Allegretto ein, eine gemütvolle Tempoſtimmung, die vom ſchlichten Tempo (Andante) ſich durch ein leicht anregendes Element unterſcheidet; zwiſchen Andante und Adagio tritt Andantino mit leichter Hinneigung zu dem für Adagio charakteriſtiſchen Schwelgen in der Melodie (doch iſt der Gebrauch dieſes Diminutivs ein ſchwankender, da manche Komponiſten es als zwiſchen Andante und Allegretto ſtehend angeſehen wiſſen wollen). Weitere Mittelſtellungen nehmen ein die Steigerungen von Allegro zu Allegro molto oder Allegro vivace, wie die von Adagio zu Adagio molto oder Adagio sostenuto. Ziemlich gleichbedeutend mit Adagio ſind Andante sostenuto ſowie auch Larghetto. Übrigens ſpielt in alle dieſe Beſtimmungen ſtets etwas vom ſpeziellen Charakter des Tonſtücks

hinein, vor allem ist die Langatmigkeit oder schärfer bemerkliche Gliederung bestimmend für die Bevorzugung der einen oder der anderen Bezeichnung; so haftet allen Diminutiven, sowohl Larghetto als Andantino und Allegretto etwas Gemeinsames an, ein Zug der Gliederung ins Kleine, bei jedem der Drei wieder anders nüanciert, bei Larghetto als Milderung des tragischen Ernstes, bei Allegretto als Mäßigung des heldenhaften Ansturmes erscheinend, und doch beide sich noch merklich von der Naivität des Andantino unterscheidend. Umgekehrt gehen Molto largo, Adagio molto, Andante con gran espressione, Adagio oder Andante sostenuto einerseits und Allegro molto, Allegro con fuoco, Allegro impetuoso, Molto presto und Prestissimo ins Große, schöpfen mehr aus dem Vollen. Übrigens würde man sehr fehlschließen, wenn man annähme, daß dieselbe Art der Bewegung von allen Komponisten auf dieselbe Weise verlangt wird; vor allem muß konstatiert werden, daß nicht immer und ausnahmslos die Viertel als Zählzeiten gedacht werden (wenn das auch ohne Zweifel heute das gewöhnliche ist), sondern häufig auch die Halben oder die Achtel, ja manchmal sogar die Sechzehntel. Und zwar wählt man nicht etwa, wie man vermuten sollte, für besonders schnelle Zählzeiten Achtel und für besonders langsame halbe Noten, sondern folgt für diese Wahl einem gegenteiligen Prinzip: man nimmt für die Zählzeiten eines lebhaften, aufgeregten Stückes gern Halbe und für die eines getragenen, im schönen Tonelement schwelgenden umgekehrt gern Achtel, während man die Viertel für die schlichteren Charaktere beläßt. Diese sonderbare Abweichung vom Nächstliegenden muß man sich so erklären, daß ein Allegro-Tempo für den Leser der Noten etwas ganz besonders An- oder Aufregendes hat, wenn sogar die Halben laufen, und ein Adagio oder Largo etwas Hemmendes, wenn die Achtel und Sechzehntel sich gravitätisch bewegen; diese Wirkung auf den Leser wird sich in dessen Spiel verraten, daher nicht nur etwas Eingebildetes sein. So gibt es denn schnelle Tempi, bei denen die Halben auf 120 M. M. und mehr zu bestimmen sind (Allegro con fuoco, Presto) und langsame, bei denen die Achtel = 60 sind. Dadurch wachsen freilich die Wertdifferenzen der Notenzeichen

ganz außerordentlich. Denn wenn im Adagio ♪ = 60 das Viertel = 30 ist, so ist dagegen im Presto 𝅗𝅥 = 120 das Viertel = 240, d. h. achtmal so schnell als in jenem Tempo. Es leuchtet wohl ein, daß das Tempo eines Satzes in der schlimmsten Weise vergriffen werden muß, sobald man sich in der Bestimmung der Zählzeiten irrt, d. h. wenn man eine Tempovorschrift auf die Viertel bezieht, die für die Halben gemeint ist u. dgl. Den großen Vorzug hat das Metronomisieren, daß es jeden Zweifel dieser Art beseitigt, da die Zahl regelmäßig zum Notenwert gestellt wird (♩ = 80, 𝅗𝅥 = 100); aus diesem Grunde sei der Metronom auch fernerhin empfohlen, aber nicht zur absolut genauen, sondern zur ungefähren Bestimmung (nach dem Gefühl)*). Hiernach wird man sich mit den noch übrigen Tempobestimmungen wohl zurecht finden können; die folgende Liste ist natürlich unvollständig, wird aber genügen.

a) Langsame Tempi.

Largo (breit), Lento (langsam), Grave (schwer), dieselben Bezeichnungen auch verstärkt durch molto oder assai (sehr) — diese alle mit der Nebenbedeutung des Gehemmten, des beängstigend, bedrückend Langsamen —, Adagio das eigentliche, so recht ausgesprochene langsame Tempo, doch ohne das Bedrückende der vorgenannten. Während Largo, Lento und Grave nur für kürzere Einleitungen zur Anwendung kommen, da das Lastende des übermäßig langsamen Tempos eine breitere melodische Entfaltung nicht zuläßt, so ist Adagio der rechte Ausdruck für lang ausgesponnene gesangsreiche Sätze. Molto adagio oder Adagio molto (sehr langsam), Adagio sostenuto (langsam und getragen) besagen kaum mehr als das einfache Adagio. Adagio sehr nahe stehend, d. h. immer

---

*) Der Verfasser hat in seinen Phrasierungsausgaben seine Ansicht vom Tempo der Stücke unzweideutig dargelegt, indem er hinter der Tempobezeichnung des Komponisten in Klammern anzeigte, welche Werte als Zählwerte (Schlagzeiten) verstanden werden sollen, also z. B. (𝅗𝅥) wo nach Halben, (♩) wo nach Vierteln gezählt wird. Für den $^{3}/_{4}$-Takt gibt es dreierlei Möglichkeiten, die sehr zu unterscheiden sind, nämlich: (♩), (♩ | 𝅗𝅥) und (𝅗𝅥.), von denen die zweite mit einer kurzen und einer langen Zählzeit die häufigste sein dürfte.

noch sehr langsam, aber breiter Melodiosität günstig ist Andante sostenuto, während Larghetto von ungefähr gleicher Bewegungsart ist, aber sich weniger breit melodisch entfaltet, Andantino aber ebenfalls, wie bereits bemerkt, einen Zug ins Kleinliche hat. Larghetto, Andantino, auch Adagietto finden sich daher auch für langsame Sätze besonders kurzer Dauer, also kleine Largos, kleine Adagios, kleine Andantes. Die Zusätze con sentimento (mit Gefühl), con gran espressione (mit großem Ausdruck) gesellen sich bald zu Adagio, bald auch zu Andante, jener einen mehr weichlichen, dieser einen mehr erhabenen Vortrag fordernd.

b) Mittlere Tempi.

Andante (gehend), das eigentliche Normaltempo (Tempo giusto), häufig nach Seite des Belebtern nüanciert als Andante con moto (etwas angeregt gehend). Dem Andante nahe stehend, aber weniger breit sich ergehend ist Allegretto (ein wenig bewegt), auch Allegro espressivo (schnell aber mit Ausdruck), desgleichen Allegro moderato oder Allegro molto moderato (sehr mäßig bewegt); Allegretto wird nach Seite des Langsamen nüanciert als Allegretto poco sostenuto (etwas zurückgehalten), nach Seite des Schnellen als Allegretto poco mosso (etwas beschleunigt). Auch das bloße Moderato tritt als selbständige Tempobezeichnung auf, etwa mit dem Sinne von Allegro moderato. Unter die mittleren Tempi gehören auch Non lento (nicht schleppend, etwa mit Andante oder Andantino gleichbedeutend) und Non allegro (nicht schnell), das etwa mit Allegretto poco mosso oder Allegro molto moderato in einer Linie steht. Auch die entsprechenden deutschen Bezeichnungen sind demgemäß zu verstehen: „Nicht schleppend“ als Warnung vor zu langsamem Spiel, also immerhin langsam, und „Nicht schnell“ als Warnung vor zu schnellem Spiel, also immerhin ziemlich belebt.

c) Schnelle Tempi.

Das eigentliche geschwinde Tempo ist Allegro, das etwas gemäßigt als Allegro commodo (in bequemer Geschwindigkeit) oder Allegro no troppo oder Allegro non tanto (nicht allzu schnell) auftritt, während die Zusätze con brio oder

brioso (frisch), con fuoco (mit Feuer), con moto (bewegt), appassionato (leidenschaftlich) dasselbe steigern; Allegro assai (recht schnell), Allegro molto oder di molto (sehr schnell), Allegro vivace (lebhaft) weisen schon ohne Reserve auf große Lebhaftigkeit hin. Nicht selten trifft man auch Molto mosso (sehr bewegt), Con fuoco (feurig), Vivace (lebhaft), Veloce (behende), Con agilità (mit Behendigkeit), Appassionato (leidenschaftlich), Agitato (aufgeregt) als selbständige Vorschriften schnellen Tempos. Das höchste Maß von Geschwindigkeit verlangen Presto (geeilt), Presto assai (sehr lebhaft), Prestissimo (äußerst schnell), Vivacissimo (äußerst schnell), die beiden letztgenannten auch noch mit dem Zusatze possibile („möglichst").

Ergänzend muß noch angemerkt werden, daß in älterer Musik (17.—18. Jahrhundert) die verschiedenen Tempovorschriften noch nicht so stark wie heute gegeneinander abgestuft sind, d. h. Presto, Allegro und Andante stehen sich noch viel näher als heute. Man hielt damals noch mehr eine mittlere Geltung der Werte (den Integer valor) fest und forderte schnellere Bewegung durch kürzere Noten während die neueren Komponisten, besonders seit Beethoven, im Gegenteil längere Noten (mit Vorschrift der Beschleunigung durch ₵, Presto etc.) für schnell bewegte, und kürzere Noten (Sechzehntel, Zweiunddreißigstel) für langsame Sätze (Adagio, Largo) bevorzugen.

§ 13. Veränderungen des Tempo.

Die kleinsten Beschleunigungen und Verlangsamungen, deren ein ausdrucksvoller Vortrag fortgesetzt zur Klarstellung der Phrasierung bedarf, werden nicht bezeichnet, gehen aber meistens parallel mit den dynamischen Schattierungen, über welche im folgenden mehr. Stärkere Abweichungen vom Haupttempo werden stets ganz ausdrücklich gefordert. Nur vor einer Fermate oder vor einem starken Tempowechsel (beim Übergang aus Allegro in Adagio oder umgekehrt) ist ein starkes Verlangsamen manchmal als selbstverständlich vorausgesetzt. Die allgemein üblichen Vorschriften für eine Beschleunigung oder Hemmung der Bewegung sind:

a) Schneller werdend:

accelerando (abgekürzt accel.) „schneller werdend“, und stringendo (abgekürzt string.) „treibend“, nüanciert als molto accel. oder molto string. (stark treibend) oder poco accel. oder poco string. (ein wenig treibend), auch wohl un pochettino accel. [string.] (ein klein wenig treibend); eine allmähliche Belebung des Tempo fordert poco a poco accel. oder string. (nach und nach schneller). Seltenere Bezeichnungen sind affrettando (eilend) und incalzando (anspornend), während sich folgende allgemeiner Beliebtheit erfreuen: poco a poco più vivo (nach und nach lebhafter), sempre più allegro (immer schneller) und die nicht eine allmähliche, sondern eine plötzliche Beschleunigung verlangenden più mosso (bewegter), stretto (geeilt). Più andante heißt „schneller“ (nicht etwa „langsamer“), und meno andante heißt „langsamer“; un poco andante heißt „ein wenig vorwärts gehend“, also etwas schneller.

b) Langsamer werdend:

Die gewöhnlichen Bezeichnungen für ein Verlangsamen des Tempo sind ritardando (abgekürzt ritard.), rallentando (rall.); seltener trifft man slentando, tardando, slargando, allargando und strascinando. Nicht nur ein Verlangsamen, sondern zugleich ein Abnehmen der Tonstärke verlangen calando (nachlassend), mancando (versagend), deficiendo (abnehmend), morendo und smorzando (ersterbend). Manchmal trifft man auch poco a poco meno mosso oder sempre meno allegro. Eine plötzliche Verlangsamung des Tempos (Zögern) wird gefordert durch ritenente (zurückgehalten), meno mosso (weniger bewegt), più adagio, più lento, poco largo (etwas breit).

§ 14. Dynamik.

Die Unterschiede der Tonstärke, die dynamischen Schattierungen und Kontraste werden in der Notenschrift teils durch anschauliche Zeichen, teils durch Wortschrift angezeigt. Ein direkt verständliches Zeichen für besonders leichte Tongebung fehlt*); stärkere Tongebung, Accentuation verlangt das Zeichen >

*) Der Verfasser hat in seinen ersten „Phrasierungsausgaben“ gelegentlich für eine leichte Tongebung besonders bei Vorhaltslösungen das Zeichen ◡ über der Note (Abzug) gebraucht.

auch wohl ⌢ (letzteres ist aber in des Verfassers „Phrasierungsausgaben“ das Zeichen des agogischen Akzents, d. h. einer geringen Verlängerung des Notenwertes; manche Komponisten, z. B. Stephen Heller, brauchen es im Sinne der dynamischen und agogischen Akzentuation, d. h. etwas stark und etwas lang). Die anschaulichen Zeichen für wachsen und abnehmen der Tonstärke sind < s. v. w. zunehmend und > s. v. w. abnehmend. Daß diese Zeichen im allgemeinen auch ein Zunehmen resp. eine Hemmung der Lebendigkeit mit andeuten, wurde bereits erwähnt; es gilt das aber besonders für des Verfassers und seiner Nachfolger „Phrasierungsausgaben“, in welchen die dynamischen Zeichen von diesem Gesichtspunkte aus genau revidiert sind.

Die Wortvorschriften für die Dynamik sind zunächst diese drei:

piano	mezzoforte (auch nur mezzo)	forte
(schwach)	(mittelstark)	(stark).

Weitere Steigerungen nach den Extremen hin sind fortissimo (sehr stark) oder gar fortissimo possibile (so stark wie möglich) und tutta la forza (mit aller Kraft) und andererseits pianissimo (sehr leise) oder pianissimo possibile (so leise wie möglich); Zwischenstufen sind mezzopiano (halbleise, stärker als piano, aber schwächer als mezzoforte), sottovoce (mit halber Stimme) s. v. w. mezzopiano, non piano (nicht zu schwach, etwa so viel wie mezzopiano) und non forte (nicht zu stark, etwa so viel wie mezzoforte), auch poco forte (etwas stark, ziemlich stark, stärker*) als mezzoforte) und poco piano (ziemlich leise, schwächer als mezzopiano). Gewöhnlich werden diese Bezeichnungen abgekürzt und zwar piano als p, forte als f und mezzo als m; durch Häufung der p oder f sind dann noch eine Anzahl weitere Grade auszudrücken:

pppp — ppp — pp — p — poco p — mp — non p —
non f — mf — poco f — f — ff — fff — ffff

Von unbestimmter Bedeutung, weil nur eine vorausgegangene Bezeichnung verstärkend oder abschwächend, sind: più f (stärker), meno f (weniger stark), più p (schwächer) und

*) Früher, z. B. bei J. W. Häßler, galt aber das nicht eben häufige pf (poco forte) für schwächer als mf.

meno p (weniger schwach). Ein allmähliches Wachsen der Tonstärke wird verlangt durch crescendo (abgekürzt cresc.), accrescendo (accresc.) oder rinforzando (rinforz. rfz.), auch durch poco a poco più f oder sempre più f (immer stärker). Eine plötzliche Verstärkung eines Tones fordert forzato oder sforzato, abgekürzt fz oder sfz, jetzt gewöhnlich nur sf; nach jedem sf gilt die dynamische Vorschrift weiter, welche vorher gegeben war, d. h. trat das sf im piano auf, so ist es nicht nötig, durch sfp den Wiedereintritt des piano besonders anzuzeigen. Das Abnehmen der Tonstärke wird verlangt durch diminuendo (schwindend, abgekürzt dim.) oder descrescendo (abnehmend, abgekürzt decresc.), oder auch poco a poco più p (nach und nach schwächer) oder sempre meno f (immer weniger stark). Über calando, mancando, deficiendo, morendo und smorzando vgl. § 13 b. Für das schwächste pianissimo kommen auch noch diluendo (erlöschend) und estinto (erloschen) vor.

§ 15. Artikulation.

Wie in der Sprache die Konsonanten sich zwischen die einzelnen Vokale einschieben, dieselben einleitend und begrenzend, so sind auch in der Musik ähnliche Sonderungen der einzelnen Töne von einander möglich; nur spielt die glatte Tonverbindung, die in der Sprache nur als Diphthong gelegentlich vorkommt, in der Musik eine dominierende Rolle. In der Gesangsmusik finden wir zunächst die Artikulation der Sprache in ihrem ganzen Umfange unverändert wieder, aber daneben rein musikalische weitere Tonverschmelzungen, so oft auf dieselbe Silbe mehrere Töne zu singen sind, seltener weitere Tontrennungen, wenn solche zu einer Silbe gehörige Töne kurz abgesetzt werden sollen. Die Streichinstrumente artikulieren auch durch den Bogenstrich; jeder Strichwechsel schiebt sich etwa wie ein leichter konsonantischer Ansatz zwischen die einzelnen Töne, und etwas Ähnliches ist bei den Blasinstrumenten durch die Doppelzunge möglich (aussprechen eines t während des Blasens). Sehen wir von diesen Besonderheiten einzelner Instrumente ab, welche in den Anweisungen fürs Spiel derselben ausführlich zu erörtern sind, wenden wir unsere Aufmerksamkeit vielmehr auf die in der Notenschrift allgemein üblichen Artikulationszeichen, so haben wir zweierlei in

erster Linie zu unterscheiden, nämlich die wirkliche, vollkommene Verbindung der Töne, das Hinüberschleifen aus einem Tone in den andern, sozusagen das Höher- und Tieferwerden des Tones, das sogenannte Legato, und die scharf markierte Trennung der Töne, das Absetzen zwischen denselben, die Einschaltung einer Lücke, Pause, so daß also zwei Töne verschiedener oder gleicher Höhe isoliert nebeneinander stehen, das sogenannte Staccato. Das vollkommene Legato wird in der Notenschrift gefordert durch den gemeinüblichen Legato-Bogen: soweit der Bogen reicht, soll die Tonverbindung eine vollkommene sein; aber die letzte Note unterm Bogen soll abgesetzt werden, z. B.:


(Mozart, A-dur-Klavierkonzert.)

Durchaus irrig ist aber freilich die Annahme, daß unter allen Umständen Töne, welche durch einen Legato-Bogen aneinander geschlossen sind, auch in ähnlicher Weise zu einander gehörten, wie die in der Schriftsprache zu einem Wort zusammengefügten Buchstaben, d. h. daß ihre Verbindung kleinste Gliederungen des Inhaltes, sogenannte Motive darstellte; vielmehr gibt es ebensowohl das Absetzen eines Tones, der mit dem folgenden zur engsten Einheit des Motives zusammengehört, wie das volle Aushalten eines Tones, der mit dem folgenden nicht zusammengehört, sondern nur breiter Abschluß des Vorausgehenden ist. Der Nachweis, wann dies der Fall ist, gehört nicht hierher; wohl aber muß angemerkt werden, daß die vom Verfasser dieses Buchs angebahnte neue Bezeichnung der Artikulation und Phrasierung von dem Bestreben ausgeht, die durch die Verwechselung beider Begriffe entstehenden Verwirrungen zu beseitigen. In den „Phrasierungsausgaben" bedeutet der Bogen nicht den Legato-Anschluß, sondern die ideelle Zusammengehörigkeit der Töne zu einem Motiv oder einer Phrase; Legato-Anschluß ist innerhalb des Motivs oder der Phrase als selbstverständlich angenommen, wo nicht durch Punkte (· ± oder ') Absetzen verlangt ist, soll die letzte Note nicht abgesetzt werden, so erhält sie einen

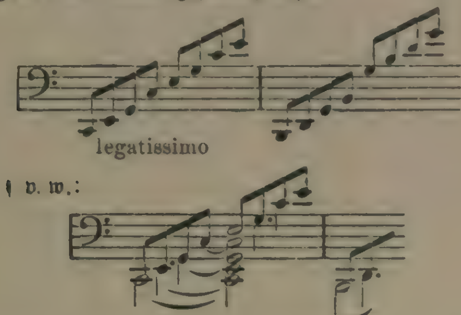
tenuto-Strich oder das Bogen-Ende wird mit dem Anfange des nächsten Bogens in eine Spitze zusammengeführt. Das obige Beispiel sieht dann so aus:



Das gemeinübliche Zeichen für das Absetzen eines Tones (staccato) ist der Punkt über der Note, in neuerer Zeit unterschieden als · für *leichtes Absetzen* und ' für *scharfes Abstoßen* (kurzes, scharfes, trockenes Staccato). Ein heftiges staccato wird auch durch gettato (geworfen) oder martellato (gehämmert) gefordert, und für Streichinstrumente bedeutet noch saltato (sautillé) eine besondere Abart des Staccato (mit springendem Bogen). Natürlich kann das Staccato jederzeit, auch durch eine Schreibweise mit Pausen, gefordert werden:

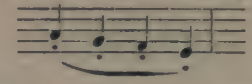


Ein *Aushalten der Töne über den ihnen in der Notierung gegebenen Wert hinaus* fordert in der Klavier- und Orgelmusik die Vorschrift legatissimo; man meint damit ein *Liegenlassen*, soweit es die *harmonische Zusammengehörigkeit der Töne* gestattet, also:



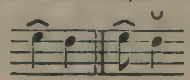
Zwischen dem wirklichen Legato und dem wirklichen Staccato stehen die mittleren Arten der Artikulation: non

legato (nicht gebunden), in der herkömmlichen Bezeichnungsweise oft bei Fehlen des Bogens gemeint, was aber insofern zweideutig ist, als auch das wirkliche legato oft genug als selbstverständlich angenommen wird. Auch für Streichinstrumente bedeutet (sofern überhaupt eine Strichbezeichnung durchgeführt ist, welche allerdings im 17.—18. Jahrh. oft fehlt) das Fehlen des Bogens eine ganz bestimmte Art der Artikulation, nämlich den Strichwechsel von Ton zu Ton, wodurch jeder Ton einen leichten konsonantischen Ansatz erhält, ohne daß sich aber wirkliche Pausen zwischen die einzelnen Töne einschieben. In der Phrasierungsbezeichnung wird das non legato durch Wortvorschrift verlangt oder aber durch Staccatopunkte mit Tenutostrichen ... Das non legato längerer Töne wird gewöhnlich portato (getragen) genannt und ist dafür die Bezeichnung mit ... längst gebräuchlich (s. oben das Mozartsche Beispiel im dritten Takt). Dieselbe Artikulationsweise verlangen Punkte unterm Bogen:



Sollen schnelle Tonfolgen nicht gebunden, sondern von Ton zu Ton leicht artikuliert werden, so verlangt man dies durch leggiero (leicht perlend) oder mezzostaccato (leicht gestoßen) auch wohl mezzolegato (halbgebunden), im Klavierspiel auch durch brillante (glänzend), con bravura (virtuos) oder quasi staccato (gleichsam staccato), bei Streichinstrumentenspiel durch spiccato (piqué, Virtuosenstaccato). Eine besondere Vortragsart, früher der „Abzug" genannt, verlangen Vorhaltslösungen; die Auflösungsnote braucht nämlich nicht eigentlich abgesetzt zu werden, wird aber auch nicht vollkommen mit der nächsten verbunden. Diese Vortragsweise anzudeuten, schrieb man früher den Vorhalt als langen Vorschlag: 

In der Phrasierungsbezeichnung erscheint die Vorhaltsnote mit dem agogischen Akzent, die Auflösungsart auch wohl gelegentlich noch besonders mit dem Zeichen des Abzugs ◡:



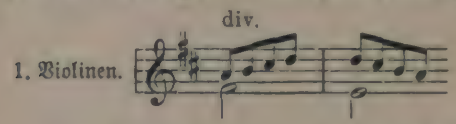
Gliedernd wirkt auch schon eine gelinde Akzentuation (plötzliche Tonverstärkung); dieselbe gibt dem betr. Tone Anfangsbedeutung, löst ihn vom vorhergehenden ab, ohne daß man ihn durch Pausen oder Absetzen abzusondern braucht (Anfangs-Akzent). Auch ein geringes Verweilen wirkt gliedernd (macht die verlängerte Note zur Schlußnote). Es ist aber nicht zu übersehen, daß diese Arten der Gliederung den Sinn betreffen, also Phrasierung sind und mit der gewöhnlichen Artikulation nichts zu tun haben, wenn auch gewiß das Schlichteste eine der Sinngliederung entsprechende Artikulation ist.

§ 16. Spezialtechnische Vortragsbezeichnungen.

Alle die außer den besprochenen noch üblichen Wortvorschriften erschöpfen zu wollen — es gibt eine Menge nur für einzelne Instrumente zur Verwendung kommende, welche die Notenschrift ergänzen und spezialisieren — würde ein vergebliches Beginnen sein. Jeder Musiker sollte im Besitz eines alphabetisch geordneten Verzeichnisses der üblichen Kunstausdrücke nebst Erklärungen sein. Da die meisten Ausdrücke italienisch sind, so würde ein kleines italienisches Lexikon gute Dienste tun; doch enthalten alle unsere Musik-Lexika die Erklärungen der Kunstausdrücke.

So hat man für die Streichinstrumente die technischen Vorschriften pizzicato, d. h. gezupft, wenn die Saiten nicht gestrichen, sondern nach Art der Guitarre mit den Fingern gerissen werden sollen; das Gegenteil, den Wiedereintritt des Bogenstrichs, fordert arco oder coll' arco (= mit dem Bogen). Die Vorschrift con sordino (mit Dämpfer) kommt beinahe für alle Instrumente vor und fordert stets die Anwendung eines besonderen, die Klangfarbe verschleiernden Mechanismus, bei den Streichinstrumenten kleiner Holzkämme, die auf den Steg gesetzt werden, bei den Blechblasinstrumenten (Trompete, Horn) durchbohrter hölzernen Keile, die man in die Stürze schiebt, bei der Pauke eines über das Fell gebreiteten Tuchs, bei der Trommel eines um die gelockerte Schnarrseite gewundenen Zeugstreifens u. s. f. Wieder aufgehoben wird die Vorschrift durch senza sordino (ohne Dämpfer). Die Vorschrift Solo oder con espressione (ausdrucksvoll) in Orchester-

stimmen macht den Spieler aufmerksam, daß an der betr. Stelle sein Part besonders bedeutsam hervortritt, daher dem entsprechend behandelt sein will. Die Beischrift a 2 (a due) oder unis. in Orchesterstimmen, die paarweise oder in noch größerer Zahl auf einem Liniensystem notiert sind (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten), bedeutet, daß die übrigens unterschiedenen Stimmen hier zusammengehen und dieselben Töne zu geben haben. Umgekehrt fordert die Anweisung divisi (div.) in den Stimmen der Streichinstrumente (Violine, Bratsche, Cello, Kontrabaß), daß je zwei Spieler sich in die vorkommenden doppelten Noten teilen, also dieselben nicht als Doppelgriffe ausführen sollen, z. B.:



In solchen Fällen spielt von je zwei Spielern einer die oberen, der andere die unteren Noten. Welche Bewandtnis es mit den rein technischen Ausdrücken sul ponticello (am Steg), sul tasto (über dem Griffbrett), a punta d'arco (an der Bogenspitze), au talon (am Frosch) hat, gehört nicht hierher, sondern in eine Instrumentationslehre oder Violinschule; man findet deren Erklärung in des Verfassers „Katechismus der Musikinstrumente“. Auch über die Notierung von Flageolettönen wird man daselbst das Nötige finden, desgl. über den Sinn transponierender Notierungen usw. Für die speziell klaviertechnischen Ausdrücke vgl. den Katechismus „Klavierspiel“.

---

2. Kapitel.

Intervalle, Akkorde, Tonart, Modulation.

§ 17. Gemeine (melodische) Intervallenlehre.

Wir haben oben (§ 3) alle erhöhten und erniedrigten Töne, deren sich die Notenschrift bedient, entwickelt, indem wir Halbtonintervalle in Ganztonintervalle und Ganztoninter=

valle in Halbtonintervalle verwandelten. Nun beschränkt sich aber auch die bloße Melodiebildung nicht auf stufenweises Fortschreiten innerhalb der Grundskala und ihrer Transpositionen, sondern mischt unter die melodischen Fortschreitungen Sprünge aller Art, auch chromatische, ja enharmonische Wendungen. Indem wir nun zur Entwickelung und Benennung sämtlicher musikalisch brauchbaren, d. h. verständlichen, auffaßbaren Intervalle übergehen, verlassen wir den Boden der reinen Praxis und betreten den der Theorie; denn es ist sehr wohl möglich, nach den im vorigen Kapitel angegebenen Anweisungen korrekt von Noten zu spielen, ohne z. B. zu wissen, daß die Entfernung c : g eine Quinte heißt. Doch wird auch der einfachste Orchestermusiker etwas mehr von dem innern Wesen seiner Kunst wissen wollen, ja er wird es wissen müssen, wenn er sich über den Standpunkt elender Mittelmäßigkeit und Handwerksmäßigkeit erheben will: er wird sich nicht damit zufrieden geben, daß er mechanisch die Noten in Griffe umzusetzen weiß, er wird begehren, die natürliche Gesetzmäßigkeit und den ästhetischen Wert musikalischer Kunstwerke zu begreifen, und dazu tut er den ersten Schritt, wenn er die Intervallen- und Akkordlehre studiert.

Die Namen der Intervalle richten sich, ganz abgesehen von ihrer effektiven Größe, zunächst nur nach der Anzahl der Stufen der Grundskala von einem Tone zum andern. Der von einem beliebigen Tone aus auf der nächsthöheren oder nächsttieferen Stufe befindliche Ton heißt seine (Ober- oder Unter-)Sekunde, der zweithöhere oder -tiefere, richtiger, wenn wir den Ausgangston als ersten rechnen, der dritte: die Terz, der vierte die Quarte, der fünfte die Quinte, der sechste die Sexte, der siebente die Septime, der achte die Oktave, der neunte die None, der zehnte die Dezime. Noch weitere Intervalle pflegt man einfach als Oktaverweiterungen der genannten zu benennen, d. h. statt Undezime sagt man Quarte der Oktave, statt Duodezime: Quinte der Oktave, statt Septdezime: Terz der Doppeloktave u. s. f. Folgende Tabelle gibt zunächst eine allgemeine Übersicht aller Intervalle von jedem Tone der Grundskala aus bis zur Dezime nach oben und nach unten:

Übersicht der Intervalle der Grundskala nach oben und nach unten:

	Prim	Sekunde	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave	None	Dezime.
Prim	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″	d″	e″
Untersekunde	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″	d″
Unterterz	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′	c″
Unterquarte	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′	h′
Unterquinte	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′	a′
Untersexte	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′	g′
Unterseptime	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′	f′
Unteroktave	c	d	e	f	g	a	h	c′	d′	e′
Unternone	H	c	d	e	f	g	a	h	c′	d′
Unterdezime	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c′

Alle Intervalle finden sich in der Grundskala in zweierlei Größe vor mit Ausnahme der Oktaven, die stets von derselben Größe (rein) sind. Wie an der Hand des folgenden Schemas:

C D E F G A H c d e f g a h c′ (Halbtöne: E–F $^1/_2$, H–c $^1/_2$, e–f $^1/_2$, h–c′ $^1/_2$)

leicht zu konstatieren, haben wir:

1. Sekunden a) von der Größe eines Halbtones und b) von der Größe eines Ganztones. Erstere heißen kleine (e f, h c′), letztere große (c d, d e, f g, g a, a h).

2. Terzen a) von der Größe eines Halbtones und eines Ganztones und b) solche von der Größe zweier Ganztöne. Erstere heißen kleine (d f, e g, a c′, h d′), letztere große (c e, f a, g h).

3. Quarten a) von der Größe zweier Ganztöne und eines Halbtones, und b) eine einzige von der Größe dreier Ganztöne. Erstere heißen reine Quarten (c f, d g, e a, g c′, a d′, h e′), die eine zu große (f h) heißt übermäßig (auch Tritonus genannt).

4. Quinten a) von der Größe dreier Ganztöne und eines Halbtones, und b) eine einzige von der Größe zweier Ganztöne und zweier Halbtöne. Erstere heißen reine Quinten (c g, d a, e h, f c′, g d′, a e′), die einzige zu kleine (h f) heißt vermindert.

5. Sexten a) von der Größe einer reinen Quinte und

eines Halbtones, und b) solche von der Größe einer reinen Quinte und eines Ganztones. Erstere heißen **kleine** (e c', a f', h g'), letztere **große** (c a, d h, f d', g e').

6. **Septimen** a) von der Größe einer Oktave weniger einen Ganzton, und b) solche von der Größe einer Oktave weniger einen Halbton. Jene heißen **kleine** (d c', e d', g f' a g', h a'), diese **große** (c h und f e').

7. **Oktaven** von nur einerlei Größe nämlich = einer reinen Quinte + einer reinen Quarte, oder was dasselbe ist = fünf Ganztöne + zwei Halbtöne.

8. **Nonen** a) von der Größe einer Oktave und einem Halbton, und b) solche von der Größe einer Oktave und einem Ganzton. Erstere sind also Oktaverweiterungen der kleinen Sekunden, letztere Oktaverweiterungen der großen Sekunden.

9. **Dezimen** a) von der Große einer Oktave und einer kleinen Terz, und b) solche von der Größe einer Oktave und einer großen Terz. Erstere sind also Oktaverweiterungen der kleinen Terzen, letztere **Oktav-Erweiterungen** der großen Terzen.

Es ist leicht zu bemerken, daß sich

reine Quinten mit reinen Quarten,
verminderte Quinten mit übermäßigen Quarten,
kleine Terzen mit großen Sexten,
große Terzen mit kleinen Sexten,
kleine Sekunden mit großen Septimen und
große Sekunden mit kleinen Septimen

zu Oktaven ergänzen, oder wie man auch zu sagen pflegt: die einen sind die **Umkehrungen** der anderen, sofern z. B. eine Quinte entsteht, wenn ich den unteren Ton einer Quarte um eine Oktave hinaufsetze oder umgekehrt den oberen Ton um eine Oktave herunter. Allgemein **ergänzen sich also zu Oktaven:**

Sekunden und Septimen
Terzen und Sexten
Quarten und Quinten,

und bezüglich der **Größe** der Intervalle:

reine Intervalle mit reinen
große mit kleinen
übermäßige mit verminderten.

Diese Regel ist **allgemein gültig**, wenn sie auch aus den obigen Intervallen nur erst zum Teil erweisbar ist.

§ 18. Die Intervalle der Transpositionen der Grundskala.

Um mit den durch Versetzungszeichen gebildeten Intervallen schnell vertraut zu werden, präge man sich zunächst in der Grundskala selbst diejenigen Intervalle scharf ein, welche von jeder Art gleicher Stufenzahl die geringere Anzahl repräsentieren, d. h.

von den Sekunden die beiden kleinen: e f und h c′,
von den Terzen die drei großen: c e, f a und g h,
von den Quarten die einzige übermäßige: f h,
(von den Quinten die einzige verminderte: h f usw.;
die Umkehrungen ergeben sich sämtlich schon hieraus von selbst, brauchen also nicht besonders gelernt zu werden).

Dazu merke man die Regel: Von den **Tonart-Vorzeichen** stellt das **letzte** die übermäßige Quarte her (durch Erhöhung des oberen oder Erniedrigung des unteren Tones einer reinen Quarte), die **beiden letzten** stellen die beiden kleinen Sekunden her (durch Erniedrigung des oberen oder Erhöhung des unteren Tones in großen Sekunden), und die **drei letzten** stellen die drei großen Terzen her; wo weniger als drei ♯ oder ♭ vorgezeichnet sind, sind diese Intervalle zum Teil oder sämtlich ohnehin schon da, d. h. gehören der Grundskala an. Den Wert dieses Winkes erläutere folgende Übersicht:

1 ♯ vorgezeichnet:	übermäßige Quarte: c **fis**,
(**fis**)	kleine Sekunden: **fis** g und h c′,
	große Terzen: d **fis**, g h und c e.
1 ♭ vorgezeichnet:	übermäßige Quarte: **b** e′,
(**b**)	kleine Sekunden: a **b** und e f,
	große Terzen: **b** d′, f a und c e.
2 ♯ vorgezeichnet:	übermäßige Quarte: g **cis**′,
(**fis**, **cis**)	kleine Sekunden: **fis** g, **cis** d,
	große Terzen: d **fis**, a **cis**′, g h.
2 ♭ vorgezeichnet:	übermäßige Quarte: **es** a,
(**b**, **es**)	kleine Sekunden: a **b**, d **es**,
	große Terzen: **b** d′, **es** g, f a.
3 ♯ vorgezeichnet:	übermäßige Quarte: d **gis**,
(**fis**, **cis**, **gis**)	kleine Sekunden: **cis** d, **gis** a,
	große Terzen: d **fis**, a **cis**′, e **gis**.

3 ♭ vorgezeichnet: (**b**, **es**, **as**)	übermäßige Quarte: **as** d′, kleine Sekunden: d **es**, g **as**, große Terzen: **b** d′, **es** g, **as** c′.
4 ♯ vorgezeichnet: (fis, **cis**, **gis**, **dis**)	übermäßige Quarte: a **dis′**, kleine Sekunden: **gis** a, **dis** e, große Terzen: a **cis′**, e **gis**, h **dis′**,
4 ♭ vorgezeichnet: (b, **es**, **as**, **des**)	übermäßige Quarte: **des** g, kleine Sekunden: g **as**, c **des**, große Terzen: **es** g, **as** c′, **des** f.
5 ♯ vorgezeichnet: (fis, cis, **gis**, **dis**, **ais**)	übermäßige Quarte: e **ais**, kleine Sekunden: **dis** e, **ais** h, große Terzen: e **gis**, h **dis′**, fis **ais**.
5 ♭ vorgezeichnet: (b, es, **as**, **des**, **ges**)	übermäßige Quarte: **ges** c′, kleine Sekunden: c **des**, f **ges**, große Terzen: **as** c′, **des** f, **ges** b.
6 ♯ vorgezeichnet: (fis, cis, gis, **dis**, **ais**, **eis**)	übermäßige Quarte: h **eis′**, kleine Sekunden: **ais** h, **eis** fis, große Terzen: h **dis′**, fis **ais**, cis **eis**.
6 ♭ vorgezeichnet: (b, es, as, **des**, **ges**, **ces**)	übermäßige Quarte: **ces** f, kleine Sekunden: f **ges**, b **ces′**, große Terzen: **des** f, **ges** b, **ces** es.
7 ♯ vorgezeichnet: (fis, cis, gis, dis, **ais**, **eis**, **his**)	übermäßige Quarte: fis **his**, kleine Sekunden: **eis** fis, **his** cis′, große Terzen: fis **ais**, cis **eis**, gis **his**.
7 ♭ vorgezeichnet: (b, ces, es, des, **ges**, **ces**, **fes**)	übermäßige Quarte: **fes** b, kleine Sekunden: b **ces′**, es **fes**, große Terzen: **ges** b, **ces** es, **fes** as.

Es ist dringend zu empfehlen, sich den Inhalt dieser Tabelle vollkommen geläufig zu machen.

§ 19. Ergänzung der Intervallenlehre.

Die außerhalb der Grundskala und ihrer Transpositionen möglichen Intervalle werden von denen der Grundskala und ihrer Transpositionen abgeleitet, und zwar gelten dabei zunächst folgende Bestimmungen.

reine und große Intervalle, um einen Halbton erweitert, werden zu **übermäßigen**,

reine und kleine Intervalle, um einen Halbton verengt, werden zu verminderten,

große Intervalle, um einen Halbton verengt, werden zu kleinen,

kleine Intervalle, um einen Halbton erweitert, werden zu großen;

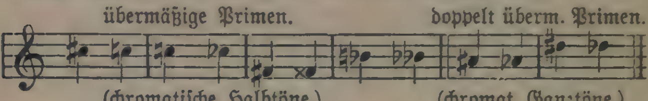
übermäßige nochmals erweitert, müssen *doppelt übermäßige*,

verminderte nochmals verengt, *doppelt verminderte* heißen.

Voraussetzung für eine sichere Bestimmung aller komplizierteren Intervalle ist die geläufige Kenntnis der in § 17 bis 18 entwickelten Intervalle der Grundskala und ihrer Transpositionen.

Die folgende Übersicht ergänzt die Ergebnisse der früheren Paragraphen:

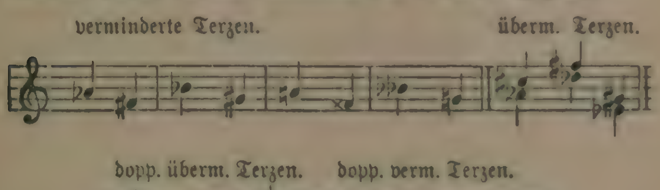
a) Der *Einklang* (Unisono) kann überhaupt nur rein sein; denn sobald zwei Töne nicht völlig gleicher Tonhöhe sind, bilden sie eben keinen Einklang; von zwei Tönen, deren Noten auf derselben Stufe stehen, aber durch ♯ oder ♭ um einen Halbton voneinander verschieden, sagt man daher nicht, daß sie einen übermäßigen Einklang (!) bilden, sondern vielmehr heißt dann das Intervall besser *übermäßige Prim* oder *chromatischer Halbton* (chromatisch s. v. w. „gefärbt", weil die Töne gleichsam dieselben sind, aber verschieden gefärbt): c cis, c ces, fis fisis, b beses usw. Unterscheiden sich zwei auf derselben Stufe stehende Töne um einen *ganzen* Ton im Klange, so heißt das Intervall eine doppelt übermäßige Prim oder ein *chromatischer Ganzton*:

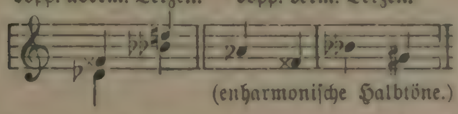


b) *Sekunden* können außer groß und klein auch übermäßig oder vermindert, selten doppelt übermäßig vorkommen. Die übermäßige Sekunde ist ungefähr so groß wie die kleine Terz und wird im System der gleichschwebenden Temperatur, d. h. in unserer Musikpraxis, durch dieselben Werte wie diese vertreten. Töne, welche eine *verminderte Sekunde* bilden, fallen in der gleichschwebenden Temperatur zusammen, gelten für *enharmonisch identisch* (gleichklingend):

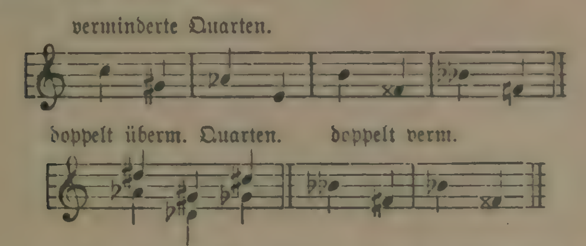


c) Terzen können außer groß und klein auch vermindert, selten übermäßig oder gar doppelt übermäßig oder doppelt vermindert vorkommen. Die verminderte Terz ist die Summe zweier kleinen Sekunden (cis es = cis [d] es):

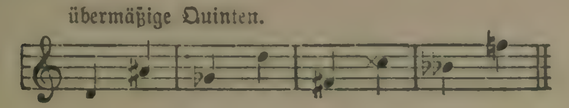


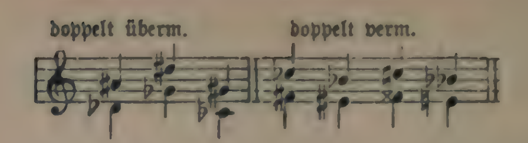


d) Quarten können außer rein und übermäßig auch vermindert, selten doppelt übermäßig und wohl nie doppelt vermindert vorkommen:
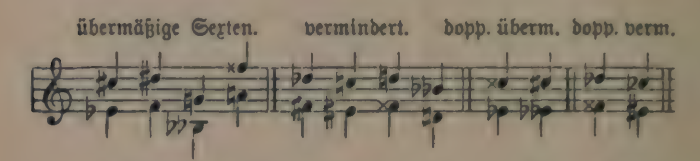


e) Quinten können außer rein und vermindert auch übermäßig, selten doppelt vermindert oder doppelt übermäßig vorkommen:

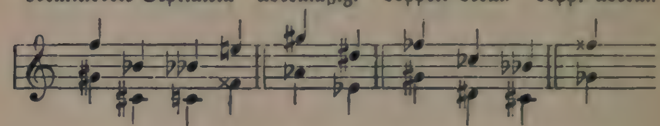




f) Sexten können außer groß und klein auch übermäßig, seltener vermindert, doppelt übermäßig oder gar doppelt vermindert vorkommen:

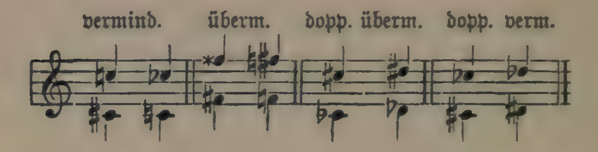


g) Septimen können außer groß und klein auch vermindert, seltener übermäßig oder gar doppelt übermäßig oder doppelt vermindert vorkommen:



Die übermäßige Septime stellt wie die verminderte Sekunde enharmonisch identische Töne einander gegenüber.

h) Oktaven können außer rein auch vermindert, übermäßig, ja doppelt vermindert und doppelt übermäßig vorkommen:

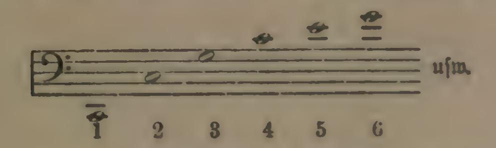


i) Nonen, Dezimen ꝛc. sind nur Oktaverweiterungen der Sekunden, Terzen ꝛc. und treten in denselben Formen auf.

§ 20. Harmonische Intervallenlehre.

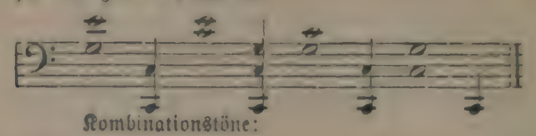
Wenn wir die eben aufgewiesene Theorie der Intervalle die melodische nennen dürfen, so gibt es daneben eine harmonische, welche alle Töne nur nach ihrer Stellung in einem Klange beurteilt und dabei zu wesentlich einfacheren Ergebnissen gelangt, sofern sie **nur drei Formen jedes Intervalls** als denkbar erweist, die schlichte, erweiterte und verengte.

Klang nennt man die Vereinigung, gleichzeitige Angabe und einheitliche Auffassung mehrerer Töne, die in ganz bestimmten, von der Natur an die Hand gegebenen Verhältnissen zu einander stehen. Prüft man den Ton einer Saite näher, so stellt sich heraus, daß derselbe nicht einfach ist, sondern aus einer großen Zahl verschieden hoher, aber nach der Höhe hin immer schwächer werdender Töne zusammengesetzt ist; auch die Töne der Blasinstrumente und der menschlichen Singstimme erweisen sich in derselben Weise als zusammengesetzt: der Ton, den man zunächst allein zu hören glaubt, ist nur der tiefste und stärkste; über ihm aber erhebt sich die Reihe der sogenannten Obertöne (Partialtöne, harmonischen Töne), die Naturskala z. B. über dem (großen) C:

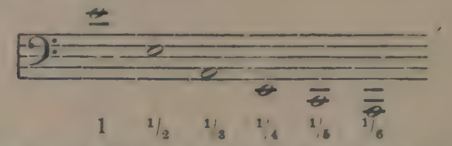


d. h. der 2. Ton liegt eine Oktave über dem Grundtone, der 3. eine Quinte über der Oktave, der 4. eine Doppeloktave über dem Grundtone, der 5. eine Terz über der Doppeloktave u. s. f. Hier gibt die Natur dem Menschen einen deutlichen Fingerzeig. Denn wie man gewöhnlich von diesen höheren Tönen gar nichts bemerkt, vielmehr nur den tiefsten Ton allein zu hören meint, so verschmelzen Töne entsprechender Abstände auch zu einer einheitlichen Klangwirkung, wenn sie zugleich von Instrumenten oder Singstimmen angegeben werden. Ja ein weiteres Phänomen, das der Kombinationstöne, ergänzt diese Reihe,

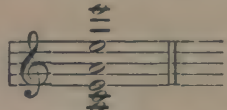
wenn nur einige höhere Töne angegeben werden, nach der Tiefe hin bis zum Grundtone:



Allein die hier aufgewiesene Intervallenkombination der Obertonreihe ist nicht die einzige, welche der menschliche Geist zur Einheit der Bedeutung eines Klangs zusammenschließt; vielmehr steht ihr eine zweite vollständig gegensätzliche gegenüber, welche an Wohlklang und Leichtverständlichkeit mit ihr wetteifert: wir brauchen nur die Verhältnisse der Obertonreihe von einem beliebigen Ton aus nach der Tiefe abzumessen, um die ebenso einheitlich verständliche „Untertonreihe" zu finden, z. B. unter dem e^1:

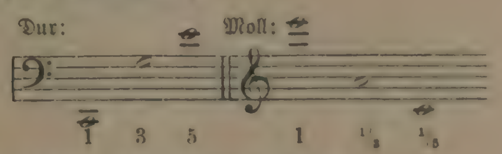


Auch diese 6 Töne verschmelzen, besonders wenn wir sie aus der zu dick klingenden Baßregion mehr nach der Höhe versetzen:

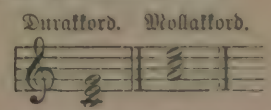


in der vollkommensten Weise zu einem einheitlichen Klange, der sich von dem Obertonklange durch größere Weichheit, ja Melancholie, wohl unterscheidet. Die Musiker nennen einen Zusammenklang, der die Obertonreihe repräsentiert, „Durakkord", einen der die Untertonreihe repräsentiert, „Mollakkord". Das für uns besonders in Betracht kommende an der Auffassung des Durakkordes wie des Mollakkordes ist die Beziehung aller Töne auf den Ausgangston, bei Dur auf den tiefsten, bei Moll auf den höchsten.

Da, wie wir bereits wissen, das Ohr Töne, die eine reine Oktave voneinander abstehen, für harmonisch gleichbedeutend erachtet, so läßt sich der Oberklang sowohl wie der Unterklang (wenigstens wenn wir nur die 6 ersten Teiltöne in Betracht ziehen) vereinfacht darstellen durch den 1., 3. und 5. Teilton, oder was dasselbe ist: durch den Ausgangston (Hauptton, die Prim), die Quinte (der Oktave) und die Terz (der Doppeloktave):



also in nächste Nähe zusammengerückt:



Die eigentlich konstituierenden Bestandteile des Klanges, Prim, Terz und Quinte, sind daher die natürlichen Intervalle. Da es keine weiteren einheitlich auffaßbaren Zusammenklänge, keine „Klänge" gibt, als den Oberklang (Durakkord) und Unterklang (Mollakkord), vielmehr alle anderen noch so komplizierten Bildungen im Sinne eines dieser beiden verstanden werden, so lassen sich tatsächlich alle Tonbeziehungen auf die Grundintervalle oder natürlichen Intervalle: Oktave, Quinte, Terz zurückführen.

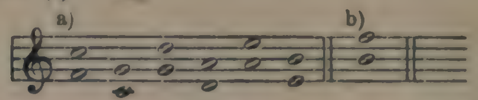
Für den, der tiefer in das Wesen der harmonischen Beziehungen der Töne eindringen will, bedarf es nun zunächst, daß er alle natürlichen (reinen) Quinten und alle natürlichen (großen) Terzen geläufig wisse. Das mnemotechnische Mittel der Erlernung der Quinten ist die Reihe:

$$\overrightarrow{\textbf{f} \quad \textbf{c} \quad \textbf{g} \quad \textbf{d} \quad \textbf{a} \quad \textbf{e} \quad \textbf{h}}$$

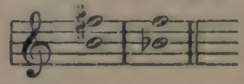
die nicht nur vorwärts, sondern auch rückwärts:

$$\underrightarrow{\text{h} \quad \text{e} \quad \text{a} \quad \text{d} \quad \text{g} \quad \text{c} \quad \text{f}}$$

geläufig auswendig gelernt werden muß. Dieselbe ergibt zunächst die uns bereits bekannten Quinten der Grundskala (a):



ferner (b) die um einen Halbton zu kleine Quinte h f, welche die beiden Endtöne der Reihe bilden, und deren Verwandlung in eine richtige Quinte durch Ansetzung eines halben Tones oben (♯) oder unten (♭) uns aus der Reihe der Stammtöne in die der Kreuze und Been führt:



An fis schließt sich wieder die vollständige Reihe der sieben erhöhten Töne, die nichts anderes ist als die Hinaufschiebung der obigen Reihe um einen chromatischen Halbton:

♯f ♯c ♯g ♯d ♯a ♯e ♯h →

und von b gleichermaßen die Reihe der erniedrigten Töne:

♭h ♭e ♭a ♭d ♭g ♭c ♭f →

Die Quinten der Endtöne his fis und b fes sind wieder wie h f um einen Halbton zu klein, d. h. der Korrektur bedürftig (durch Ansetzung eines weiteren ♯ oben oder eines weiteren b unten):

d. h. nun kommen wir zur Reihe der Doppelkreuze und Doppelbeen:

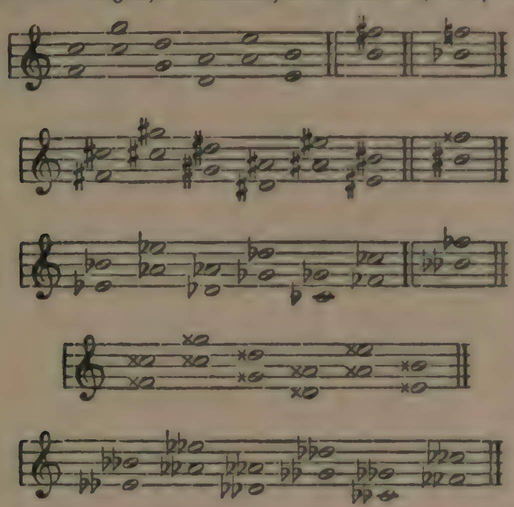
×f ×c ×g ×d ×a ×e ×h

und:

♭♭h ♭♭e ♭♭a ♭♭d ♭♭g ♭♭c ♭♭f

Damit sind wir wieder an den Grenzen der Notenschrift angekommen; denn eine dreifache Erhöhung oder Er=

niedrigung der Stammtöne kommt nicht in Betracht.*) Die Summe der möglichen natürlichen Quinten ist 34, nämlich:



Die natürlichen (großen) Terzen lernt man in der Weise, daß man die drei natürlichen Terzen der Grundskala sich fest einprägt:

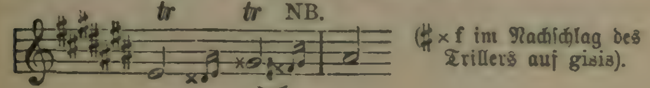
f a, c e und g h, in Noten:



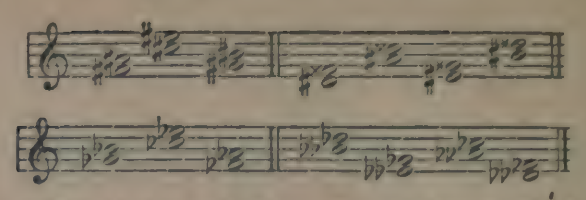
Die vier zu kleinen werden durch Erhöhung des oberen oder Erniedrigung des unteren Tones zu richtigen Terzen:

Durch Erhöhung oder Erniedrigung beider Töne werden sodann weitere 14 richtige Terzen gefunden:

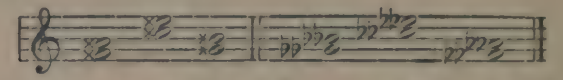
*) Unmöglich ist die dreifache Erhöhung allerdings im Bannkreise der üblichen Tonarten nicht, z. B. in Ais-moll:



(♯×f im Nachschlag des Trillers auf gisis).

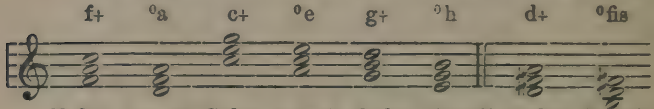


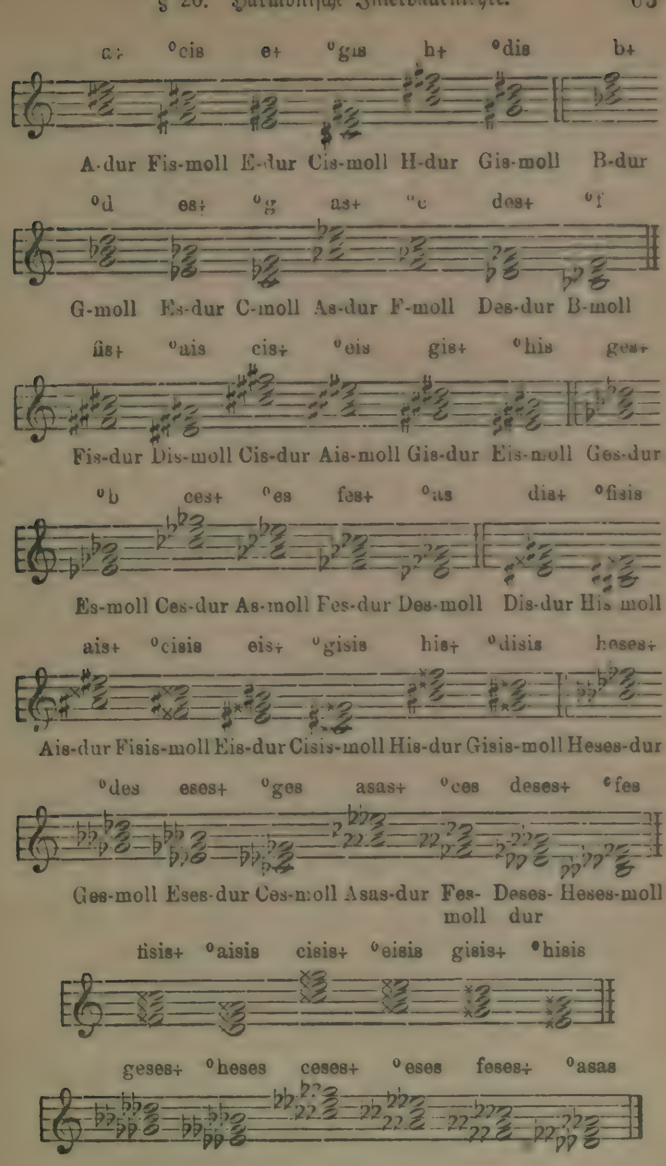
und endlich die letzten denkbaren 6 durch doppelte Erhöhung oder doppelte Erniedrigung beider Töne der 3 natürlichen Terzen der Grundskala:



Jede dieser 31 natürlichen Terzen ergibt nun einen Durakkord und einen Mollakkord, je nachdem man die Oberquinte des unteren oder die Unterquinte des oberen Tones hinzufügt. **Der Durakkord besteht aus Terz und Quint über, der Mollakkord aus Terz und Quint unter dem Hauptone.** Die gemeinübliche Bezeichnungsweise benennt auch den Mollakkord nach seinem tiefsten Tone, dem Grundtone, und unterscheidet dann Dur und Moll durch die Entfernung des Terztones vom Grundtone, sofern dann Dur eine große, Moll eine kleine Terz hat. Die folgende Übersicht zeigt beide Arten der Benennung, die dem Generalbaß folgende ältere unter den Noten, die neuere auf die Theorien eines Zarlino, Rameau, Tartini, Hauptmann u. a. gestützte, zuerst von A. v. Öttingen angebahnte, vom Verfasser ausgebaute und in allen seinen Lehrbüchern durchgeführte, über den Noten (+ ist s. v. w. Oberklang, d. h. Terz und Quint über dem durch den Buchstaben angezeigten Tone, ° s. v. w. Unterklang d. h. Terz und Quint unter dem durch den Buchstaben angezeigten Tone, also z. B. °a = „unter a“):

Übersicht sämtlicher Ober- und Unterklänge:





a+ °cis e+ °gis h+ °dis b+
A-dur Fis-moll E-dur Cis-moll H-dur Gis-moll B-dur
°d es+ °g as+ °c des+ °f
G-moll Es-dur C-moll As-dur F-moll Des-dur B-moll
fis+ °ais cis+ °eis gis+ °his ges+
Fis-dur Dis-moll Cis-dur Ais-moll Gis-dur Eis-moll Ges-dur
°b ces+ °es fes+ °as dis+ °fisis
Es-moll Ces-dur As-moll Fes-dur Des-moll Dis-dur His-moll
ais+ °cisis eis+ °gisis his+ °disis heses+
Ais-dur Fisis-moll Eis-dur Cisis-moll His-dur Gisis-moll Heses-dur
°des eses+ °ges asas+ °ces deses+ °fes
Ges-moll Eses-dur Ces-moll Asas-dur Fes-moll Deses-dur Heses-moll
fisis+ °aisis cisis+ °eisis gisis+ °hisis
geses+ °heses ceses+ °eses feses+ °asas

Weitere Klänge sind tatsächlich nicht in Noten darstellbar, da wir eine dreifache Erhöhung oder dreifache Erniedrigung nicht anwenden. Von den hier aufgezählten kommen bereits die letzten (die mit lauter × oder 𝄫) niemals vor.

§ 21. Dissonante Töne.

Da die harmonische Intervallenlehre nicht eigentlich nach der Entfernung zweier zusammen erklingenden Töne von einander fragt, sondern stets nur nach der Stellung der einzelnen Töne im Klange, so kommt für dieselbe z. B. die kleine Terz e g im C-dur-Akkord (c+) gar nicht als solche in Frage, sie erscheint vielmehr als Zusammenklang des Terztones (e) mit dem Quinttone (g); die Quarte g c im C-dur-Akkord ist für die harmonische Intervallenlehre nicht eine Quarte, sondern der Zusammenklang des Hapttones (der Prim c) mit dem Quinttone (g). Für die harmonische Intervallenlehre sind die Akkordgestalten c e g, e g c und g c e alle nur Zusammenklänge von Prim, Terz und Quint, während die melodische Intervallenlehre in ihnen kleine Terzen, große und kleine Sexten, Quarten, große und kleine Dezimen, Duodezimen, Dezimen usw. finden kann. Die von der melodischen Intervallenlehre abhängende Akkordbenennung der Generalbaßbezifferung werden wir weiterhin gesondert betrachten. Unsere harmonische Intervallenlehre wird nun schnell vollständig und leicht übersichtlich, wenn wir die Stufen durch Zahlen ausdrücken und zwar die Intervalle des Oberklanges durch die arabischen 1—10, die des Unterklanges durch die römischen Zahlen I—X. Dann sind zunächst die wesentlichen Bestandteile des Oberklanges die 1, 3 und 5 d. h. von c aus die Prim c, die Terz e und die Quinte g (die Oktave und Dezime wiederholen 1 und 3), die wesentlichen Bestandteile des Unterklanges sind I, III und V, z. B. die Prim c, die Unterterz as und die Unterquinte f (die Unteroktave und Unterdezime wiederholen Prim und Unterterz). Zwischen diesen Haupttönen der Klänge nun vermögen wir eine Anzahl anderer nicht zum Klange gehöriger zu verstehen, sei es, daß dieselben verzierend mit einem der wesentlichen Töne des Klanges abwechseln, oder daß sie zum Klange als dessen Einheit störende Dissonanz hinzutreten usw. Zwischen Prim und Terz verstehen wir als einfachstes Über=

gangsglied die zwischen beiden bestens vermittelnde, von beiden gleichweit entfernte große Sekunde, zwischen Terz und Quinte die der Prim nächststehende reine Quarte (Oktav der Unterquinte). Diese beiden Töne: Sekunde und Quarte werden stets nur im Übergang von einem der Akkordtöne zum anderen, oder als stellvertretend, vorgehalten vor einem derselben (also auch im Übergang zu ihm) vorkommen. Dagegen tritt in die größere Lücke zwischen Quinte und Oktave oft ein vierter Ton zum Klange als neues Element hinzu, nämlich die Sexte oder die Septime. Da sind es nun besonders die große Sexte und die kleine Septime, die wir immer wieder finden und die den Sinn des Klanges wesentlich mit bestimmen, seine Stellung in der Tonart charakterisieren, wie wir sehen werden. Deshalb gelten uns die große Sexte und kleine Septime als schlichte Intervalle.

Schlichte Intervalle sind also:

a) von der Prim (1) c nach oben:

2 (schlichte) Sekunde d
3 (natürliche) Terz e
4 (schlichte) Quarte f
5 (natürliche) Quinte g
6 (schlichte) Sexte a
7 (natürliche) Septime b*)
8 (natürliche) Oktave c'
9 (schlichte) None d'
10 (natürliche) Dezime e'.

b) vor der Prim (I) e' nach unten:

II (schlichte) Sekunde b
III (natürliche) Terz as
IV (schlichte) Quarte g
V (natürliche) Quinte f
VI (schlichte) Sexte es
VII (natürliche) Septime d*)
VIII (natürliche) Oktave c
IX (schlichte) None B
X (natürliche) Dezime As.

---

*) Die Septime muß „natürlich" heißen, weil auch sie wie Quint und Terz sich in der Reihe der Naturtöne findet. Die nähere

Jeder dieser Töne nun kann um einen Halbton erhöht oder erniedrigt werden und erhält dann einen scharf ausgeprägten Charakter, sofern die erhöhten Töne nach oben streben, die erniedrigten nach unten; doch sind bereits die erniedrigte Oberquarte und die erhöhte Unterquarte unverständlich, und keiner der Töne ist mehr verständlich, sobald er doppelt erhöht oder doppelt erniedrigt wird. Bezeichnen wir die Erhöhung um einen halben Ton durch < bei der Zahl, die Erniedrigung durch > bei der Zahl, so sind die sich weiter ergebenden, die harmonische Intervallenlehre vervollständigenden Werte die folgenden:

a) im c Oberklange (C-dur-Akkorde):

1< (erhöhte Prim) cis, zur schlichten Sekunde d hinstrebend,
2> (erniedrigte Sekunde) des, zur natürlichen Prim c hinstrebend,
2< (erhöhte Sekunde) dis, zur natürlichen Terz e hinstrebend,
3> (erniedrigte Terz) es, zur schlichten Sekunde d hinstrebend,
3< (erhöhte Terz) eis, zur erhöhten Quarte fis hinstrebend (selten),
4> (erniedrigte Quarte) fes, unverständlich, weil notwendig mit dem gleichklingenden Klangbestandteile 3 (e) verwechselt,
4< (erhöhte Quarte) fis, zur natürlichen Quinte g hinstrebend,
5> (erniedrigte Quint) ges, zur schlichten Quarte f hinstrebend,
5< (erhöhte Quint) gis, zur schlichten Sexte a hinstrebend,
6> (erniedrigte Sexte) as, zur natürlichen Quinte g hinstrebend,
6< (erhöhte Sexte) ais, zur erhöhten Septime h hinstrebend,
7> (erniedrigte Septime) heses, zur erniedrigten Sexte as hinstrebend (sehr selten),
7< (erhöhte Septime) h, zur Oktave c′ hinstrebend,
8> (erniedrigte Oktave) ces′, zur natürlichen Septime b hinstrebend,
8< (erhöhte Oktave) cis′, zur schlichten None d′ hinstrebend,
9> (erniedrigte None) des′, zur Oktave c′ hinstrebend,
9< (erhöhte None) dis′, zur natürlichen Dezime e′ hinstrebend,
10> (erniedrigte Dezime) es′, nur als Vorhalt vor der ererniedrigten None des′ vorstellbar.

Begründung, weshalb sie aber dennoch nicht als Konsonanz verstanden wird, kann hier nicht gegeben werden. Vgl. des Verfassers Musiklexikon, Artikel „Klang", sowie das „Handbuch der Musikwissenschaft", S. 104 f.

b) im c′ Unterklange (F-moll-Akkorde):

I> (erniedrigte Prim) ces′ zur schlichten Untersekunde b hinstrebend,

II< (erhöhte Untersekunde) h zur natürlichen Prim c′ hinstrebend,

II> (erniedrigte Untersekunde) heses zur natürlichen Unterterz as hinstrebend,

III< (erhöhte Unterterz) ♮a zur schlichten Untersekunde b hinstrebend, bezw. als allein mögliche melodische Nebennote der erhöhten Untersekunde h,

III> (erniedrigte Unterterz) asas, zur erniedrigten Unterquarte ges hinstrebend (selten),

IV< (erhöhte Unterquarte) gis unverständlich, weil notwendig mit III (as) verwechselt,

IV> (erniedrigte Unterquarte) ges zur natürlichen Unterquinte f hinstrebend,

V< (erhöhte Unterquinte) fis zur schlichten Unterquarte g hinstrebend,

V> (erniedrigte Unterquinte) fes zur schlichten Untersexte es hinstrebend,

VI< (erhöhte Untersexte) ♮e zur schlichten Unterquinte f hinstrebend,

VI> (erniedrigte Untersexte) eses zur erniedrigten Unterseptime des hinstrebend,

VII< (erhöhte Unterseptime) dis zur erhöhten Untersexte e hinstrebend (sehr selten),

VII> (erniedrigte Unterseptime) des zur Unteroktave c hinstrebend,

VIII< (erhöhte Unteroktave) cis zur natürlichen Unterseptime d hinstrebend,

VIII> (erniedrigte Unteroktave) ces zur schlichten Unternone B hinstrebend,

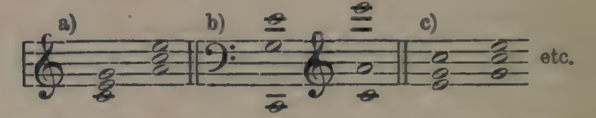
IX< (erhöhte Unternone) H zur Unteroktave c hinstrebend.

Hierzu den Fingerzeig: **alle Töne außer den natürlichen 1, 3, 5 [8, 10] und I, III, V [VIII, X] sind dissonant.** Verglichen mit der § 17—19 entwickelten melodischen Intervallenlehre erscheint die Zahl der Möglichkeiten sehr klein und doch mehr als erschöpfend.

Gewiß könnte die hier entwickelte harmonische Intervallenlehre die alte melodische ganz ersetzen; aber dann müßte man gewisse kompliziertere Intervalle, welche verschiedene Töne in demselben Klange gegeneinander bilden können, wie z. B. die durch den Zusammenklang der natürlichen Terz mit der verengten Quinte ($3 : 5^{>}$ oder $III : V^{<}$) entstehende verminderte Terz als doppelt verengte bezeichnen (e : ges = $3^{\gg}$, as : fis = $III^{\ll}$). Jedenfalls ist die harmonische Intervallenlehre derart geeignet, das Verständnis des Wesens der Harmonie (wie der Melodie) zu entwickeln, daß man wohl tun wird, sie wenigstens neben der melodischen sich wohl einzuprägen.

§ 22. Akkordlehre.

Man unterscheidet zunächst zwei Hauptklassen von Akkorden: konsonante und dissonante. Konsonante Akkorde sind solche, die vom Geiste zur einheitlichen Vorstellung eines Klanges zusammengefaßt werden, d. h. einzig und allein die Oberklänge und Unterklänge (Durakkorde und Mollakkorde), gleichviel in welcher Umlegung und mit beliebigen Verdoppelungen einzelner Töne. Es ist also für die Begriffsbestimmung der Konsonanz und Dissonanz völlig gleichgültig, ob die Töne des Klanges in zwei Terzen übereinander liegen (a) oder aber in den natürlichen Abständen des 1., 3. und 5. Ober- oder Untertones (b) oder ob der Quintton oder Terzton zu unterst liegt (c):



Daß Fälle eintreten können, wo selbst diese scheinbar zweifellos konsonierenden Harmonien als dissonant verstanden werden müssen (nämlich z. B. g c e nicht als C-dur-Akkord, sondern als g-dur-Akkord mit den fremden Tönen c und e), kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Über solche Fragen vgl. des Verfassers „Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre“ oder das „Handbuch der Harmonielehre“, die „Vereinfachte Harmonielehre“ und das „Elementarschulbuch der Harmonielehre“.

Dissonant sind alle Akkorde, welche dissonante Töne enthalten. Dissonante Töne aber sind, wie wir wissen, alle diejenigen, welche nicht in dem jedesmaligen Klange natürliche Prim, Terz oder Quinte (Oktave, Dezime) sind. Dissonante Akkorde sind daher nicht eigentlich etwas anderes als konsonante, sie sind vielmehr Klänge, deren Konsonanz durch dissonante Elemente gestört wird. **Alle dissonanten Akkorde werden im Sinne von konsonanten verstanden.**

Es gibt 3 Klassen dissonanter Akkorde:

I. solche, in denen zum Klange ein vierter, oder ein vierter und fünfter Ton hinzutritt (Sextakkorde, Septimenakkorde, Nonenakkorde).

II. solche, in denen ein Akkordton chromatisch verändert ist (alterierte Akkorde).

III. solche, in denen für einen Akkordton ein Nachbarton stellvertretend eingestellt ist (Vorhaltsakkorde).

I. Vier- und fünftönige Akkorde.

Die Sextakkorde unterscheiden sich weiter in:

a) Durakkorde mit schlichter Sexte, z. B. c^6 = c. e. g. | a.

b) Mollakkorde mit schlichter Untersexte, z. B. e^{VI} = g | a. c. e.

c) Durakkorde mit erniedrigter Sexte, z. B. $c^{6>}$ = c. e. g | as.

d) Durakkorde mit erhöhter Sexte, z. B. $c^{6<}$ = c. e. g | ais.

e) Mollakkorde mit erhöhter Untersexte, z. B. $e^{VI<}$ = gis | a. c. e.

f) Mollakkorde mit erniedrigter Untersexte, z. B. $e^{VI>}$ = ges | a. c. e.

Die Septimenakkorde in:

a) Durakkorde mit natürlicher Septime, z. B. c^7 = c. e. g | b.

b) Mollakkorde mit natürlicher [Unter-]Septime, z. B. e^{VII} = fis | a. c. e.

c) Durakkorde mit erhöhter Septime, z. B. $c^{7<}$ = c. e. g | h.

d) Mollakkorde mit erniedrigter Septime, z. B. $e^{VII>}$ = f | a. c. e.

NB. a) und b) mit Auslassung der Prim (c̸^{7}, e̸^{VII},*) ergeben die Terzseptimenakkorde (gewöhnlich „verminderte Dreiklänge" genannt) [c] e. g | b und fis | a. c. [e].

Die Nonenakkorde in:

a) Durakkorde mit natürlicher Septime und schlichter None, z. B. c^9 = c. e. g | b. d.

b) Durakkorde mit natürlicher Septime und erniedrigter None, z. B. $c^{9>}$ = c. e. g | b. des.

c) Durakkorde mit erhöhter Septime und schlichter None, z. B. $c^{9}_{7<}$ = c. e. g | h. d.

d) Mollakkorde mit natürlicher Unterseptime und schlichter Unternone, z. B. e^{IX} = d. fis | a. c. e.

e) Mollakkorde mit natürlicher Unterseptime und erhöhter Unternone, z. B. $e^{IX<}$ = dis. fis | a. c. e.

f) Mollakkorde mit erniedrigter Unterseptime und schlichter Unternone, z. B. $e^{VII>}_{IX}$ d. f | a. c. e.

NB. b) und e) mit Auslassung der Prim (c̸$^{9>}$, e̸$^{IX<}$) ergeben die Terznonenakkorde (gewöhnlich „verminderte Septimenakkorde" genannt) [c] e. g | b. des. und dis. fis | a. c. [e].

II. Alterierte Akkorde.

a) Erhöhung der Quinte des Durakkords, z. B. $c^{5<}$ = c. e. ♯g.

b) Erniedrigung der Unterquinte des Mollakkords, z. B. $e^{V>}$ = ♭a. c. e.

c) Erniedrigung der Quinte des Durakkords, z. B. $c^{5>}$ = c. e. ♭g.

d) Erhöhung der Unterquinte des Mollakkords, z. B. $e^{V<}$ = ♯a. c. e.

e) Erniedrigung der Terz des Durakkords, z. B. $c^{3>}$ = c. ♭e. g.

---

*) Durchstreichen des Klangbuchstaben bedeutet Ausfall der Prim.

f) Erhöhung der Terz des Mollakkords, z. B. $e^{III<}$ = a. ♮c. e.

g) Erhöhung der Prim des Durakkords, z. B. $c^{1<}$ = ♯c. e. g. (vgl. S. 70, Z. 3 v. o.).

h) Erniedrigung der Prim des Mollakkords, z. B. $e^{I>}$ = a. c. ♭e. (vgl. S. 70, Z. 3 v. o.).

Die übergangenen Möglichkeiten ($3<$, $III>$, $1>$, $I<$) sind minder wichtig, aber hiernach leicht zu verstehen.

III. Vorhaltsakkorde.

a) Vorhalt der schlichten oder verengten Sekunde vor der Prim, oder der schlichten oder erweiterten Sekunde vor der Terz, z. B. c^{2} = d. e. g oder c. d. g, $c^{2>}$ = des. e. g, $c^{2<}$ = c. dis. g; e^{II} = a. c. d oder a. d. e, $e^{II<}$ = a. c. dis $e^{II>}$ = a. des. e.

b) Vorhalt der schlichten Quarte vor der Terz oder der erweiterten Quarte vor der Quint, z. B. c^{4} = c. f. g, $c^{4<}$ = c. e. fis; e^{IV} = a. h. e, $e^{IV>}$ = b. c. e.

c) Vorhalt der verengten Sexte vor der Quinte, z. B. $c^{6>}$ = c. e. as, $e^{VI<}$ = gis. c. e.

d) Vorhalt der verengten Dezime vor der verengten None, z. B. $g^{10>\,[9>]}$ = e. g. b. es (des) und $\not{x}^{<\,[IX<]}$ = cis (dis). fis. a. c.

§ 23. Die an die Generalbaßbezifferung anlehnende Akkordlehre.

Der Generalbaß ist eine Bezeichnung von Zusammenklängen durch Andeutung der Intervalle, welche dieselben zum tiefsten Tone (dem Baßtone) bilden, mittels Ziffern; dabei wird, weil stets eine notierte Stimme die Grundlage bildet, die Vorzeichnung in Rechnung gezogen, d. h. die Zahlen bedeuten nicht Intervalle von bestimmter Größe, sondern bezeichnen nur die Stufe, z. B. 7 die Septime, wie dieselbe sich aus der Vorzeichnung ergibt. Soll statt des aus der Vorzeichnung sich ergebenden Tones ein von ihm chromatisch verschiedener genommen werden, so wird das durch Versetzungszeichen (♯, ♭, ♮, ×, ♭♭) bei der Zahl (davor oder dahinter)

angezeigt. Damit wäre die Generalbaßbezifferung bereits vollständig erklärt, wenn nicht eine Anzahl Abkürzungen gebräuchlich wären. Diese sind:

a) Das Fehlen jeder Ziffer fordert Terz und Quint über dem Baßtone (nach der Vorzeichnung);
b) allein oder unter oder über einer 4, 5, 6, 7, 9 stehende ♯, ♭, ♮ ꝛc. beziehen sich stets auf die Terz,
c) eine 6 fordert die Sexte an Stelle der Quinte,
d) eine 4 fordert die Quarte an Stelle der Terz,
e) eine 7 fordert außer Terz und Quint die Septime,
f) eine 9 fordert außer Terz, Quint und Septime die None,
g) Durchstreichen einer Zahl bedeutet die Erhöhung um einen halben Ton (8̸).

Im strengen Anschluß an die hiermit umschriebene Bezifferung (doch zunächst ohne Rücksicht auf die Versetzungszeichen) bildete sich eine Akkordbenennung aus, in der dieselben Abkürzungen wiederkehren, nämlich:

den aus Terz und Quint bestehenden Akkord nennt man Dreiklang (ohne Ziffern),
den aus Terz und Sexte bestehenden Akkord nennt man Sextakkord (6),
den aus Quarte und Sexte bestehenden Akkord nennt man Quartsextakkord ($\substack{6\\4}$),
den aus Terz, Quinte und Septime bestehenden Akkord nennt man Septimenakkord (7),
den aus Terz, Quinte und Sexte bestehenden Akkord nennt man Quintsextakkord ($\substack{6\\5}$),
den aus Terz, Quarte und Sexte bestehenden Akkord nennt man Terzquartsextakkord ($\substack{6\\4\\3}$),
den aus Sekunde, Quarte und Sexte bestehenden Akkord nennt man Sekundquartsextakkord ($\substack{6\\4\\2}$) oder auch kurz Sekundakkord (2),
den aus Terz, Quinte, Septime und None bestehenden Akkord nennt man Nonenakkord (9).

Indem nun die Harmonielehre hier anknüpfte, wußte sie zunächst die große Zahl der möglichen Kombinationen zu reduzieren, indem sie die Lehre von der Umkehrung der

Akkorde aufstellte (J. Ph. Rameau 1722); diese ist so zu formulieren:

Grundakkorde sind alle diejenigen, welche in nächste Nähe an den Baßton zusammengerückt aus zwei, drei oder noch mehr übereinandergebauten Terzen bestehen; Akkorde, welche durch Oktavversetzung eines oder mehrerer Töne unter den Baßton sich als Grundakkorde darstellen lassen, heißen umgekehrte Akkorde.

Die Umkehrungen des Dreiklanges sind der Sextakkord und der Quartsextakkord; die Umkehrungen des Septimenakkords sind der Quintsextakkord, Terzquintsextakkord und Sekundakkord.

Die Grundakkorde scheiden sich also zunächst in Dreiklänge, Septimenakkorde und Nonenakkorde.

Die Dreiklänge sind entweder
- große (harte, Durdreiklänge) oder
- kleine (weiche, Molldreiklänge) oder
- verminderte mit (kleiner Terz u. verminderter Quinte) oder
- übermäßige (mit großer Terz u. übermäßiger Quinte)

Dazu kommen noch zur Vervollständigung der
- hart verminderte (mit großer Terz und verminderte Quinte)

und der
- weich übermäßige (mit kleiner Terz und übermäßiger Quinte),

und wohl gar noch mehr derartige zufällige Ergebnisse chromatischer Veränderungen.

Die Septimenakkorde teilt man ein in
- Hauptseptimenakkorde (Durakkorde mit kleiner Septime, Dominantseptimenakkorde),
- große Septimenakkorde (Durakkorde mit großer Septime),
- weiche Septimenakkorde (Mollakkorde mit kleiner Septime [nach oben]),
- kleine Septimenakkorde (verminderte Dreiklänge mit kleiner Septime) und
- verminderte Septimenakkorde (verminderte Dreiklänge mit verminderter Septime).

Dazu müssen aber zur Vervollständigung noch weiter kommen:

Mollakkorde mit großer Septime,
übermäßige Dreiklänge mit kleiner Septime,
übermäßige Dreiklänge mit großer Septime,
hartverminderte Dreiklänge mit kleiner Septime,

und noch einige derartige Zufallsbildungen mehr.

Schier endlos wird aber die Zahl der Unterscheidungen, wenn die Harmonielehre auch die Nonenakkorde nach demselben Schema klassifiziert (so z. B. in Knechts „Elementarwerk der Harmonie", 1799, in welchem dieser unfruchtbare Schematismus seinen Höhepunkt erreichte). Der Apparat wird dann ein derart umständlicher, daß er zu dem aus ihm zu ziehenden Nutzen in keinem Verhältnis steht. Es ist daher angelegentlichst auf die Klassifikation des vorigen Paragraphen hinzuweisen, welche schneller und sicherer zum Ziele führt.

§ 24. Tonart.

Tonart ist zunächst ganz allgemein ausgedrückt diejenige Transposition der Grundskala, innerhalb deren eine Melodie sich hält, also die Vorzeichnung von Been oder Kreuzen und die durch dieselbe bewirkte Verschiebung der Abstände der Tonstufen. Nehmen wir zunächst an, es wäre unmöglich, aus einer Transposition der Grundskala in die andere überzugehen, so würde die Bestimmung der Vorzeichnung nichts geringeres bedeuten als die Beschränkung auf eine kleine Zahl von Tönen sowohl für das Nacheinander (melodisch) als das Miteinander (harmonisch). Bis zu einem gewissen Grade findet diese Beschränkung aber auch wirklich statt. Der Übergang in andere Transpositionen, die sogenannte Modulation, ist zwar möglich, ja auch ohne solchen Übergang stehen der Melodie und Harmonie Töne zur Verfügung, welche der der Vorzeichnung entsprechenden Transposition der Grundskala fremd sind; aber den eigentlichen Hauptinhalt, den festen Grund und Stützpunkt bilden doch tatsächlich die der Vorzeichnung entsprechenden Töne der Skala. Betrachten wir nun, ausgerüstet mit der Kenntnis der Akkorde, noch einmal die Grundskala und die ihre Verhältnisse nachbildenden Transpositionen, so ergibt sich, daß nur sechs konsonante

Akkorde (Klänge) sich aus den einer beliebigen Vorzeichnung entsprechenden 7 Tönen bilden lassen:

a) ohne Vorzeichnung (mit Weglassung der Abzeichen der Oktavlagen): c d e f g a h c d e usw. zur bequemern Übersicht der sich ergebenden Akkorde nach Terzen geordnet:

f^+ c^+ g^+
d f a c e g h d = 3 Durakkorde und 3 Mollakkorde,
^0a ^0e ^0h

b) mit 4 ♯: e fis gis a h cis dis e fis gis usw., in Terzen:

a^+ e^+ h^+
fis a cis e gis h dis fis = 3 Durakkorde u. 3 Mollakkorde,
^0cis ^0gis ^0dis

c) mit 4 ♭: as b c des es f g as b c usw., in Terzen:

des^+ as^+ es^+
b des f as c es g b = 3 Durakkorde und 3 Mollakkorde.
^0f ^0c ^0g

Das gleiche Resultat ergeben alle übrigen Transpositionen. Es ist aber für das auffassende Ohr Bedürfnissache, aufeinanderfolgende Töne untereinander in Beziehung zu setzen und zwar nach dem oben aufgewiesenen Prinzip der Zusammengehörigkeit zu Klängen; wir hören die Tonfolge c e g daher nicht einfach als eine Kette dreier verschiedenen Töne, sondern wir begreifen, daß e Terz und g Quint des c^+ Klanges ist, und beim stufenweisen Durchlaufen der Skala c d e f g a h c′ hören wir zunächst die Zusammengehörigkeit von c, e, g und c′ zu einem Klange und verstehen d, f, a und h als melodische Zwischentöne, begreifen aber auch das Verhältnis dieser Zwischentöne untereinander und ferner das Verhältnis der durch sie gebildeten Klänge zu dem als Kern verstandenen c^+ Klange. So wird die einfache Tonfolge zur Harmoniefolge; denn selbst die Töne einer nicht begleiteten Melodie verstehen wir stets als Folge von Klängen, welche durch die einzelnen Töne vertreten werden. Dabei ergibt sich, daß wir bei dem Wechsel der Harmonievertretungen stets denjenigen Klang, welcher gegenüber den andern eine mittlere Stelle einnimmt, als

Einigungspunkt der Beziehungen auffassen. Bei einer einfachen Melodie ohne Begleitung kann man dann oft in Zweifel sein, ob man sie im Sinne der drei Durklänge oder aber der drei Mollklänge zu fassen hat, welche der betreffenden Transposition der Grundskala entsprechen; wo mehrere Stimmen zusammentreten, wo eine Begleitung die Melodie stützt, ist dieser Zweifel nicht möglich und sofort zu erkennen, ob die Auffassung im Dursinne oder die im Mollsinne stattfindet. Pflegt man die Transpositionen der Grundskala als Tonarten zu unterscheiden, so unterscheidet man die Auffassung im Dur- oder Mollsinne als Tongeschlecht; doch wird der Ausdruck Tonart für beides gebraucht, und gelten daher z. B. sowohl C-moll als A-moll für andere Tonarten als C-dur. Man kann also scharf und korrekt so definieren: Tonart ist die Beziehung einer Ton- oder Akkordfolge auf einen mittleren Dur- oder Mollakkord, nach dem sich ihr Name bestimmt. Die sogenannten „geschlossenen“ Tonarten nun sind die, welche sich auf das Tonmaterial der durch die Vorzeichnung bestimmten Transposition der Grundskala beschränken. Das gilt wenigstens für Dur, während für Moll Abweichungen unentbehrlich scheinen. Dazu ist noch zu bemerken, daß die Mollakkorde, welche sich in der Durtonart aus leitereigenen Tönen bilden lassen, nur uneigentlich zur Geltung kommen. Diese Mollakkorde sind strenggenommen dissonant; denn d f a in C-dur wirkt vielmehr als eine unvollständige Form des Akkordes f a c | d ($= f^{6}_{5}$), ebenso a c e als unvollständiges c. e. g | a ($= c^{6}_{5}$) oder f. a. c | e ($= \not{f}^{7<}$) und e. g. h. als g. h. d | e ($= g^{6}_{5}$) oder c. e. g | h ($= \not{c}^{7<}$). Damit reduziert sich die Zahl der Klänge, in deren Sinne eine leitertreue Harmonik verstanden wird, tatsächlich auf drei, und zwar hat man denselben bedeutsame unterscheidende Namen gegeben, nämlich:

Tonika, Dominante und Subdominante.

Tonika ist der Akkord, nach welchem die Tonart benannt ist (in C-dur der C-dur-Akkord, in A-moll der A-moll-Akkord), Dominante, der eine Quinte höher, Subdominante der eine Quinte tiefer liegende Akkord.

Für die Tonika ist charakteristisch ihre vollständige Konsonanz, ihre Schlußfähigkeit; da alle

anderen Harmonien in ihrem Sinne verstanden werden, ist eigentlich keine von jenen, sondern nur sie selbst für sich befriedigend (absolut konsonant). Dagegen nimmt die Subdominante der Durtonart gern die schlichte Sexte als charakteristische Dissonanz an, und die Dominante der Durtonart liebt in ähnlicher Weise die Hinzufügung der natürlichen Septime. So entsprechen denn den in § 3 entwickelten Transpositionen der Grundskala die Durtonartsysteme (T = Tonika, S = Subdominante, D = Dominante):

Vorzeichen	Tonart	S	T	D	
ohne Vorzeichen	= c-Dur:	f. a. c.	c. e. g.	g. h. d	(c^+, f^6, g^7)*)
1 ♯	= g-Dur:	c. e. g.	g. h. d.	d. fis. a	(g^+, c^6, d^7)
2 ♯	= d-Dur:	g. h. d.	d. fis. a.	a. cis. e	(d^+, g^6, a^7)
3 ♯	= a-Dur:	d. fis. a.	a. cis. e	e gis. h	(a^+, d^6, e^7)
4 ♯	= e-Dur:	a. cis. e·	e· gis. h.	h. dis. fis	(e^+, a^6, h^7)
5 ♯	= h-Dur:	e. gis. h.	h. dis. fis.	fis. ais. cis	(h^+, e^6, fis^7)
6 ♯	= fis-Dur:	h. dis. fis.	fis. ais. cis.	cis. eis gis	(fis^+, h^6. cis^7)

*) Die in Klammern gestellten Chiffern deuten die charakteristischen dissonanten Formen der Dominanten an (S mit Sexte, D mit 7).

T
7 ♯ = cis-Dur: fis. ais. cis. eis. gis. his. dis (cis$^+$, fis^6, gis^7)
S D

T
1 ♭ = f-Dur: b. d. f. a. c. e. g (f$^+$, b^6, c^7)
S D

T
2 ♭ = b-Dur: es. g. b. d. f. a. c (b$^+$, es^6, f^7)
S D

T
3 ♭ = es-Dur: as. c. es. g. b. d. f (es$^+$, as^6, b^7)
S D

T
4 ♭ = as-Dur: des. f. as. c. es. g. b (as$^+$, des^6, es^7)
S D

T
5 ♭ = des-Dur: ges. b. des. f. as. c. es (des$^+$, ges^6, as^7)
S D

T
6 ♭ = ges-dur: ces. es. ges. b. des. f. as (ges$^+$, ces^6, des^7)
S D

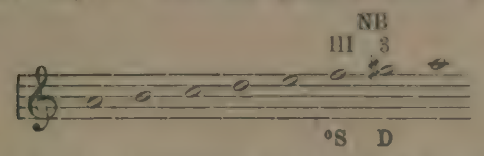
T
7 ♭ = ces-Dur: fes. as. ces. es. ges. b. des (ces$^+$, fes^6, ges^7)
S D

Benutzt die Durtonart statt der Dur-Subdominante eine *Moll-Subdominante* (°S) — was jederzeit möglich und von guter Wirkung ist — so entsteht eine leichte Abweichung von dem hier entwickelten reinen Dursystem, die man „Molldur" benannt hat (M. Hauptmann).

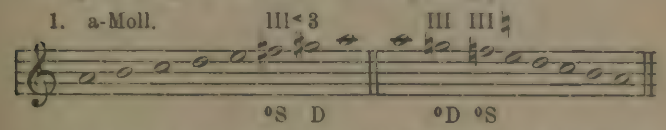
Für die Molltonart ist zwar ebensogut wie für die Durtonart die Beschränkung auf drei Klänge gleichen Geschlechts möglich:

$$\overbrace{\underbrace{d\ f\ a}_{^0S}\ c\ \underbrace{e\ g\ h}_{^0D}}^{\ }\quad (^0T = a\ c\ e)$$

und dann ist für die Molldominante die Annahme der Untersexte (h^{VI} = d | e g h) und für die Mollsubdominante die Hinzufügung der Unterseptime (a^{VII} = h d f a) charakteristisch.*) Viel gebräuchlicher als dieses reine Moll ist aber das eine Dur-Dominante statt der Moll-Dominante einführende gemischte Moll, welches man entsprechend dem obengenannten Molldur eigentlich „Durmoll" nennen müßte. Die Melodiebildung der Molltonart benutzt aber bald die Dur- bald die Moll-Dominante, bedarf aber im ersteren Falle eines weiteren erhöhten Tones, wenn die unmelodische übermäßige Sekunde (NB) von der Terz der °Subdominante zur Terz der +Dominante gemieden werden soll:



So hat denn die sogenannte melodische Molltonleiter zwei wesentlich voneinander abweichende Formen, die eine fürs Hinaufsteigen, die andere fürs Herabgehen:



Das fis ist ein rein melodischer Ton, die sogenannte dorische Sexte (Sexte der alten dorischen Kirchentonart)

*) Die sogenannten charakteristischen Dissonanzen sind also die schlichte Sexte bei der Dur-Subdominante und Molldominante (S^6, D^{VI}) und die natürliche Septime bei der Dur-Dominante und Moll-Subdominante (D^7, S^{VII}).

und muß harmonisch als erhöhte Terz (III<) der °Subdominante definiert werden (nicht etwa als Terz einer Dur-Subdominante, welche ebenso undenkbar ist wie eine Molldominante in Dur):

Das harmonische Schema von a-Moll ist also vollständig:
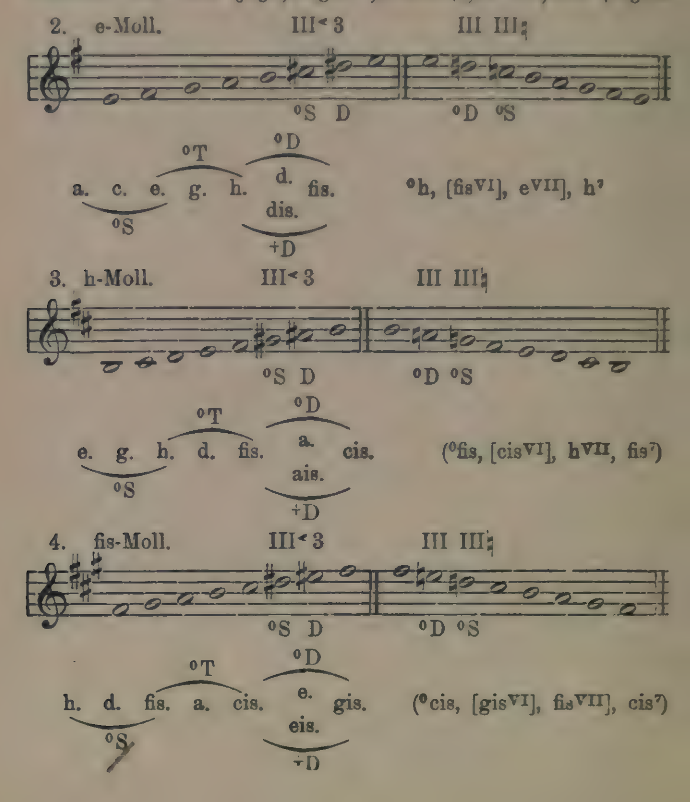
°T °D

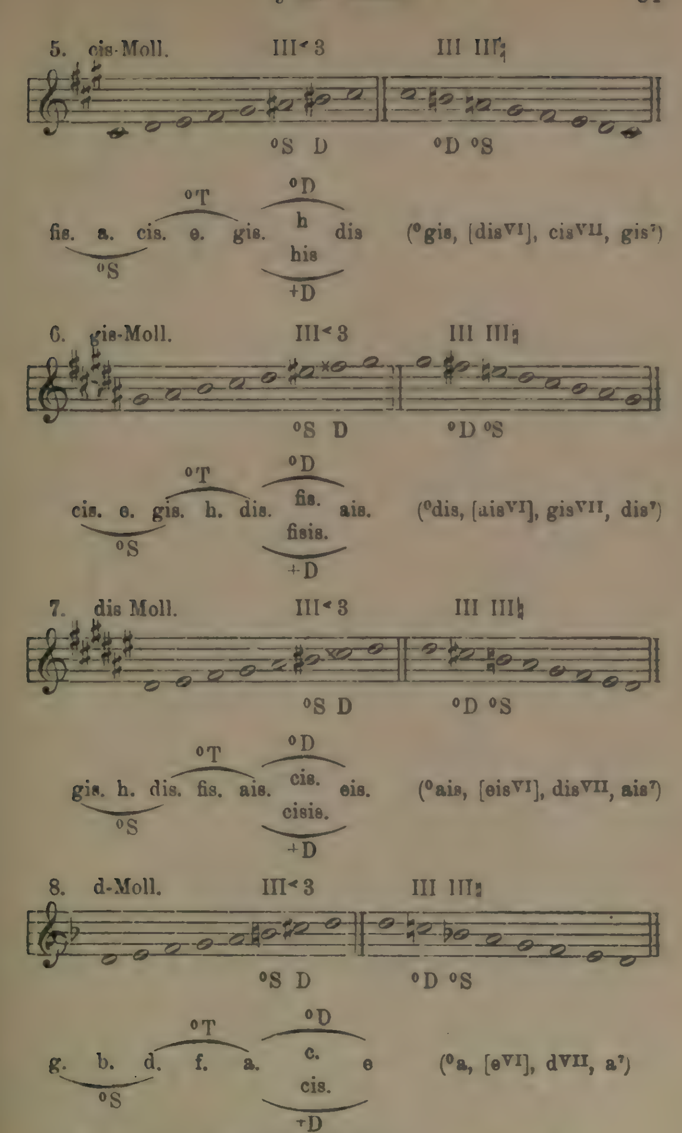
d. f. a. c. e. g. h. (°e, [h^{VI}] a^{VII}, e^7)
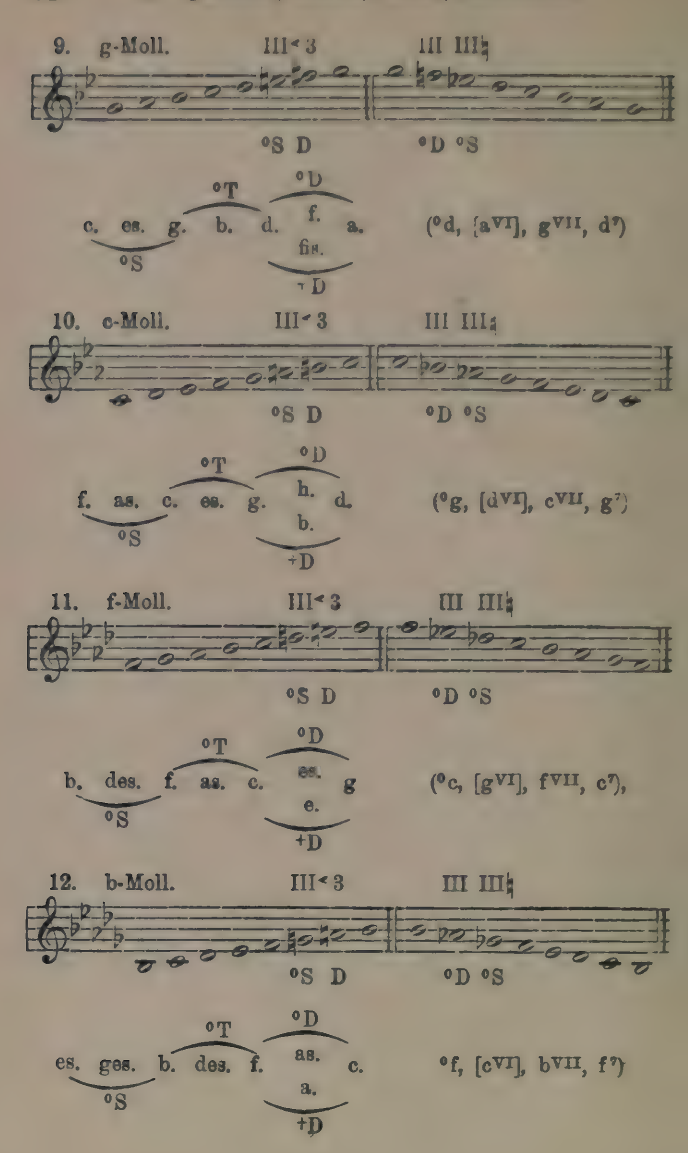
gis.

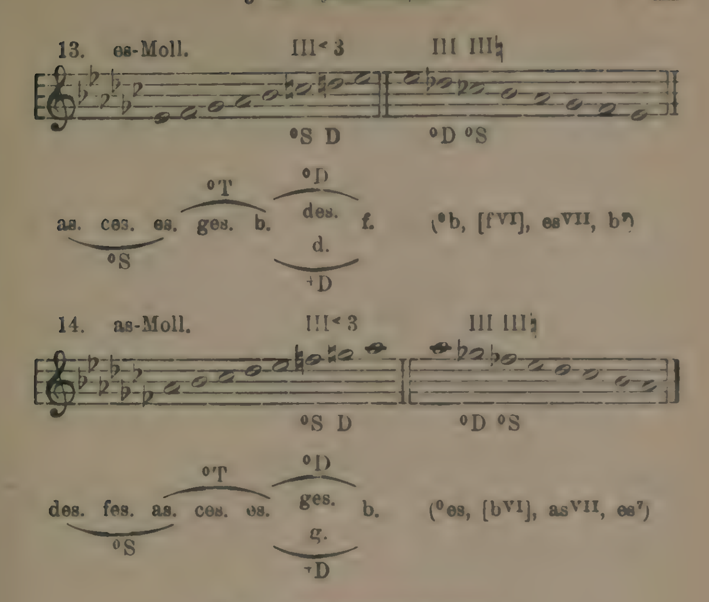
°S +D

Wir lassen nun die Transpositionen der melodischen Molltonleiter mit dem zugehörigen harmonischen Schema folgen:




5. cis-Moll. III< 3 III III♮
°S D °D °S
°T °D
fis. a. cis. e. gis. h his dis (°gis, [disVI], cisVII, gis7)
°S +D
6. gis-Moll. III< 3 III III♮
°S D °D °S
°T °D
cis. e. gis. h. dis. fis. fisis. ais. (°dis, [aisVI], gisVII, dis7)
°S +D
7. dis Moll. III< 3 III III♮
°S D °D °S
°T °D
gis. h. dis. fis. ais. cis. cisis. eis. (°ais, [eisVI], disVII, ais7)
°S +D
8. d-Moll. III< 3 III III♮
°S D °D °S
°T °D
g. b. d. f. a. c. cis. e (°a, [eVI], dVII, a7)
°S +D


9. g-Moll.
III< 3
III III♮
°S D
°D °S
°T
°D
c. es. g. b. d. f. a.
fis.
°S
+D
(°d, [a^VI], g^VII, d^7)
10. c-Moll.
III< 3
III III♮
°S D
°D °S
°T
°D
f. as. c. es. g. h. d.
b.
°S
+D
(°g, [d^VI], c^VII, g^7)
11. f-Moll.
III< 3
III III♮
°S D
°D °S
°T
°D
b. des. f. as. c. es. g
e.
°S
+D
(°c, [g^VI], f^VII, c^7),
12. b-Moll.
III< 3
III III♮
°S D
°D °S
°T
°D
es. ges. b. des. f. as. c.
a.
°S
+D
°f, [c^VI], b^VII, f^7)



§ 25. Harmonieschritte.

Folgen verschiedener Akkorde (Harmonieschritte) mit oder ohne dissonante Töne sind zunächst zu benennen nach dem Intervall, welches die Haupttöne (Primen) bilden, als Terz-, Quint-, Ganzton- usw., sodann in Rücksicht auf das gleichbleibende oder wechselnde Klanggeschlecht als -Schritte oder -Wechsel; Folgen von Harmonien gleichen Klanggeschlechts (von Dur zu Dur, von Moll zu Moll) heißen Schritte, solche wechselnden Klanggeschlechts (von Dur zu Moll, von Moll zu Dur) heißen Wechsel. Die verständlichen Folgen konsonanter Harmonien (von einer Berücksichtigung der zahllosen möglichen dissonanten Einkleidungen sehen wir hier ab) sind folgende:

1. Der Seitenwechsel, der Wechsel eines Klanges mit seinem Gegenklange, d. h. die Folge des Unterklangs auf den Oberklang desselben Tones oder des Oberklangs auf den Unterklang desselben Tones z. B. c^+—^0c; ^0e—e^+.

2. **Quintschritte:**
   a) der schlichte*) Quintschritt, z. B. c^+—g^+ und ^0e—^0a,
   b) der Gegen-Quintschritt, z. B. c^+—f^+ und ^0e—^0h,
   c) der (schlichte) Quintwechsel, z. B. c^+—^0g und ^0e—a^+,
   d) der Gegen-Quintwechsel, z. B. c^+—^0f und ^0e—h^+.
3. **Terzschritte:**
   a) der schlichte Terzschritt, z. B. c^+—e^+ oder ^0e—^0c,
   b) der Gegen-Terzschritt, z. B. c^+—as^+ oder ^0e—^0gis,
   c) der Terzwechsel, z. B. c^+—^0e oder ^0e—c^+,
   d) der Gegen-Terzwechsel, z. B. c^+—^0as oder ^0e—gis^+.
4. **Kleinterzschritte** (Sextenschritte):
   a) der schlichte Kleinterzschritt, z. B. c^+—a^+ oder ^0e—^0g,
   b) der Gegen-Kleinterzschritt, z. B. c^+—es^+ oder ^0e—^0cis,
   c) der Kleinterzwechsel, z. B. c^+—^0a oder ^0e—g^+,
   d) der Gegen-Kleinterzwechsel, z. B. c^+—^0es oder ^0e—cis^+.
5. **Ganztonschritte** (Doppelquintschritte: c [g] d):
   a) der schlichte Ganztonschritt, z. B. c^+—d^+ oder ^0e—^0d,
   b) der Gegen-Ganztonschritt, z. B. c^+—b^+ oder ^0e—^0fis,
   c) der Ganztonwechsel, z. B. c^+—^0d oder ^0e—d^+,
   d) der Gegen-Ganztonwechsel, z. B. c^+—^0b oder ^0e—fis^+.
6. **Leittonschritte** (Quint-Terz-Schritte; c [g] h):
   a) der schlichte Leittonschritt, z. B. c^+—h^+ oder ^0e—^0f,
   b) der Gegen-Leittonschritt, z. B. c^+—des^+ oder ^0e—^0dis,
   c) der Leittonwechsel, z. B, c^+—^0h oder ^0e—f^+,
   d) der Gegen-Leittonwechsel, z. B. c^+—^0des oder ^0e—dis^+.
7. **Tritonusschritte** (Doppelquint-Terz-Schritte: c [g —d] fis):
   a) der schlichte Tritonusschritt, z. B. c^+—fis^+ oder ^0e—^0b,
   b) der Gegen-Tritonusschritt, z. B. c^+—ges^+ oder ^0e—^0ais,
   c) der Tritonuswechsel, z. B. c^+—^0fis oder ^0e—b^+.

---

*) Schlicht ist ein Intervall, wenn es im Sinne des Klanggeschlechts des Ausgangsklangs bestimmt ist, also die schlichte Quint im Durakkord ist die (im Klange enthaltene) Oberquint, im Mollakkorde die (im Klange enthaltene) Unterquint. Im Dursinne schlicht ist jedes durch Quint- und Terzschritte nach oben zu bestimmende, im Mollsinne schlicht jedes durch Quint- oder Terzschritte nach unten zu bestimmende Intervall. Die Kleinterzschritte sind eigentlich Sextenschritte (vom 3. zum 5. Teiltone eines Klanges) und danach zu benennen (z. B. ist c—a im Dursinne schlicht, a—c im Mollsinne).

8. Der Doppelterzwechsel (c [e] gis), z. B. c⁺—°gis oder °e—as⁺.

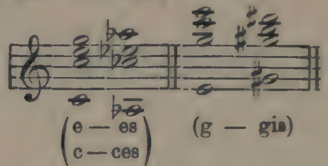
Vielleicht versteht man auch noch den übermäßigen Sekundwechsel, z. B. c⁺—°dis oder °e—des⁺ und den chromatischen Halbtonwechsel, z. B. c⁺—°cis oder °e—es⁺. Je weiter ein Schritt vom Ausgangsklang wegführt (je komplizierter er zu erklären ist), desto schwerer ist er verständlich.

§ 26. Tonverwandtschaft, Klangverwandtschaft und Tonartenverwandtschaft.

Verwandt nennt man Töne, deren Folge oder Zusammenklang leicht verständlich ist. Es gibt zwei Hauptarten der Verwandtschaft, die im Dursinne und die im Mollsinne, oder, was dasselbe ist, Verwandtschaft nach oben und Verwandtschaft nach unten. Alle Verwandtschaftsverhältnisse der Töne lassen sich auf Quintschritte und Terzschritte zurückführen. Quint- und Terzschritte nach oben führen vorwärts nach der Seite der Töne mit Kreuzen, Quint- und Terzschritte nach unten umgekehrt nach der Seite der Töne mit Been. Man kann daher bereits an der Annäherung an die Region der Kreuze oder Been sehen, ob die Verwandtschaft eine solche im + (Dur-) oder o (Moll-) Sinne ist. Verwandt im ersten Grade sind solche Töne, die zu demselben Klange gehören, also solche, die miteinander konsonieren. Im zweiten Grade verwandt sind dagegen Töne, die nicht demselben Klange, sondern verschiedenen aber nah verwandten Klängen angehören. Dieselben Einzeltöne können näher oder entfernter verwandt erscheinen, je nachdem sie als Vertreter eines oder verschiedener Klänge gefaßt werden. So ist z. B. as nach c gar nicht leicht zu singen, also schwer zu denken, d. h. schwerverständlich und daher entfernter verwandt, wenn c Terz im a Moll-Akkorde war und as Terz im f Moll- oder fes Dur-Akkorde ist, während der Schritt sehr leicht ist, wenn er innerhalb des f Moll-Akkordes auftritt. Nächstverwandte Klänge sind solche, deren Folge nicht auf einen zwischen beiden liegenden, jedem von ihnen näher verwandten hinweist, sondern für sich direkt verständlich und schluß-

fähig ist, also solche, die im Verhältnis des schlichten und Gegenquintschritts, des schlichten und Gegenterzschritts, des schlichten und Gegenkleinterzschritts, des Seitenwechsels, Quintwechsels, Terzwechsels und Leittonwechsels stehen.

Von besonderer Bedeutung für die Leichtverständlichkeit einer Harmoniefolge ist die Gemeinsamkeit von Tönen. Zwei Töne haben gemein: Klänge, die im Verhältnis des Quintwechsels, Terzwechsels oder Leittonwechsels stehen; nur einen Ton: Klänge, die im Verhältnis des Seitenwechsels, schlichten oder Gegenquintschritts, schlichten oder Gegenterzschritts, schlichten oder Gegenkleinterzschritts, Ganztonwechsels und Doppelterzwechsels stehen. Das Ohr nimmt aber auch enharmonisch identische*) Töne als gemeinsame an, z. B. bei den Folgen c$^+$—^{0}as (e ≈ fes) oder ^{0}e—gis$^+$ (c ≈ his). Endlich faßt das Ohr besonders leicht und gern Leittonschritte (diatonische Halbtonschritte) auf, versteht daher den schlichten und Gegenleittonschritt der Harmonie, obgleich dieselben gar keinen gemeinsamen Ton haben, sofort (c$^+$—h$^+$, c$^+$—des$^+$; ^{0}e—^{0}f, ^{0}e—^{0}dis), ja es nimmt auch chromatische Halbtonfortschreitungen mit in den Kauf, indem es dieselben mit diatonischen (Leittonschritten) verwechselt, wie z. B. bei der Folge c$^+$—^{0}es oder c$^+$—^{0}dis:



Tonartenverwandtschaft ist nichts anderes als die Verwandtschaft der beiden Hauptklänge (Toniken). Nächstverwandte Tonarten sind daher diejenigen, deren Toniken entweder zwei gemeinsame Töne haben (Quint-, Terz- und Leittonwechsel), oder aber im allerleichtest verständlichen Verhältnis des Seitenwechsels, schlichten oder Gegenquintschritts und schlichten oder Gegenterzschritts stehen, also:

*) Das Zeichen ≈ soll die enharmonische Identität, d. h. die (in unserer temperierten Musik tatsächlich vollkommene) Gleichheit der Tonhöhe trotz Verschiedenheit der Ableitung anzeigen.

c-Dur ist nächst- { c-Moll (°g), a-Moll (°e), e-Moll (°h)
verwandt mit { g-Dur, f-Dur, e-Dur, as-Dur.

a-Moll ist nächst- { a-Dur, c-Dur, f-Dur
verwandt mit { d-Moll (°a), e-Moll (°h), f-Moll (°c), cis-Moll (°gis).

Folgende leicht nach allen Seiten zu erweiternde Tabelle mag zu bequemer Orientierung über die Verwandtschaft der Töne, Klänge und Tonarten dienen; jeder Schritt in der Horizontalreihe ist ein Quintschritt, jeder in der Vertikalreihe ein Terzschnitt:

his	fisis	cisis	gisis	disis	aisis	aisis	hisis	f♯♯♯
gis	dis	ais	eis	his	fisis	cisis	gisis	disis
e	h	fis	cis	gis	dis	ais	eis	his
c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis
as	es	b	f	c	g	d	a	e
fes	ces	ges	des	as	es	b	f	c
deses	asas	eses	heses	fes	ces	ges	des	as
♭♭♭h	feses	ceses	geses	deses	asas	eses	heses	fes

Wer sich näher informieren will über die Bedeutung der verschiedenen Werte, die ein und derselbe Ton haben kann, je nachdem man ihn durch Quintschritte allein oder durch Terzschritte allein oder aus beiden gemischt bestimmt, lese in des Verfassers Musiklexikon die Artikel „Quinttöne“ und „Tonbestimmung“ nach. Auch wird das „Handbuch der Musikwissenschaft“ zur weiteren Einführung in diese Kenntnisse gute Dienste leisten.

§ 27. Modulation.

Den Übergang aus einer Tonart in eine andere nennt man Modulation. Modulationen werden bewirkt:

a) ohne Vermittlung, nach einem Schluß in der einen Tonart mittels Anfangs in der anderen,

b) durch Umdeutung eines Klanges, derart, daß z. B. derselbe in der alten Tonart Tonika war, in der

neuen aber Subdominante wird ($T = S$). Solche Umdeutungen werden in der Regel durch Hinzufügung der charakteristischen Dissonanzen (S^6, S^{VII}, D^7) bewirkt oder aber durch Wahl charakteristischer Figurationstöne ($4^<$ in der Subdominante u. a.),

c) durch chromatische Veränderung einzelner Töne, durch welche ein ganz anderer Klang und zwar in der Regel sogleich scharf charakterisiert als Dominante oder Subdominante entsteht (z. B. $T^{8>} = {}^0S$, $T^{III<} = D$),

d) durch weit ausholende Harmonieschritte, welche notwendigerweise von der Ausgangstonart weg zu einem übersprungenen Klange hinführen (z. B. schon, wenn auf die Tonika c^+ das zwei Quinten abstehende d^+ folgt, wodurch c^+ zur S umgedeutet wird).

Das Wesen der eigentlichen Modulation besteht darin, daß eine Kadenz in der einen Tonart anfängt und in der anderen endet; das unvermittelte Aneinandersetzen geschlossener Kadenzen in verschiedenen Tonarten (Rosalie) ist nur ausnahmsweise von guter Wirkung, — es entwickelt nicht organisch, sondern verkettet nur gleichsam mechanisch. Ausführlichere Anleitung zum Modulieren gibt des Verfassers „Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre".

---

3. Kapitel.

Metrik, Rhythmik, Phrasierung.

§ 28. Takt, Taktart.

Wie die Tonartvorzeichnung die Tonhöhen bestimmt, welche eine Melodie benutzen soll (§ 24), so bestimmt die Taktvorzeichnung die Ordnung der Tondauerwerte. Da nun aber die relative Dauer der einzelnen Töne schon durch die Form der Noten bestimmt ist und die absolute vom Tempo abhängt, so scheint kaum noch etwas übrig zu bleiben, was

der Takt, die Taktart zu bestimmen haben könnte. Allein gerade so, wie wir im vorigen Kapitel noch gar viel über die Bedeutung der Tonhöhe zu lernen hatten, obgleich wir doch bereits im ersten Kapitel sämtliche Töne, welche die Notenschrift fordern kann, kennen und bestimmen gelernt hatten, so wird dieses Kapitel noch gar manches über die Dauerverhältnisse der Töne ergeben, obgleich wir bereits die punktierten und doppelt punktierten Noten, die Triolen und Quintolen, ja alle Verzierungen usw. kennen gelernt haben. Wir werden eben auch hier wieder den Boden der rein handwerksmäßigen Praxis verlassen und theoretisch feststellen, wie die Aufzeichnungen der Notenschrift korrekt in klingende Musik umzusetzen sind: ja bis zu einem gewissen Grade ist sogar das, was wir noch zu lernen haben, selbst für die handwerksmäßige Musikübung nicht zu entbehren, so wenig wie ein Musiker ohne jede Kenntnis der Tonarten und Akkorde zurechtkommen wird. Denn selbst, wenn jemand ohne jedwede theoretische Unterweisung zu guten Leistungen gelangt sein sollte, so ist doch anzunehmen, daß sein Geist durch viele praktische Übung sich in den theoretischen Elementen des Tonsystems instinktiv zurechtgefunden hat. Ja, die Praxis ist gewiß stets früher als die Theorie, und es ist sogar anzunehmen, daß der Schüler theoretisch nur das voll begreift, was er praktisch verarbeiten kann.

Dasjenige, was die Taktvorzeichnung festzustellen hat, was trotz genauer Fixierung in Notenwertzeichen und trotz Vorschrift des Tempo noch unbestimmt wäre, ist nun aber die Zusammengehörigkeit der Noten zu gößeren Werten, wie ihre Gliederung in kleinere. Zwar haben wir bereits einigemal diese Frage gestreift, doch nur sofern es sich um die relative Dauer der Töne handelte, z. B., wenn wir einem Viertel fünf Sechzehntel gegenüberstellten (Quintole). Wieviel eine Note im Verhältnis zur anderen gilt, nehmen wir jetzt allerdings als durchaus bekannt an; es handelt sich für uns nun um die Frage, wie — ähnlich der Ausprägung einer Tonart, der Vertretung von Klängen, also der tonlichen Ordnung der Melodie — die Notenwerte zu geordneten Gruppen zusammentreten, Motive, Phrasen, Sätze, Perioden bildend. Und da erscheint denn in der Tat

die Taktvorzeichnung von ähnlicher grundlegenden Bedeutung wie die Tonart. Man betrachte z. B. die Tonfolge:



Dieselbe ist, selbst wenn die Zeitdauer des einzelnen Viertels (etwa durch Metronombezeichnung) ganz genau festgestellt ist, noch immer vieldeutig und von durchaus verschiedenen Wirkungen, je nachdem sie durch Einfügung der Taktstriche in $^2/_4$-, $^3/_4$-, $^4/_4$-, $^3/_2$- oder $^6/_4$-Takt ohne Auftakt oder mit einem oder zwei Viertel Auftakt ꝛc. gebracht wird, z. B.:

a) (3 𝅗𝅥)

b) (3 𝅗𝅥)

c) (2 𝅗𝅥.)

d) (2 𝅗𝅥.)

e) (2 𝅗𝅥.)

usw.

Zunächst zwingen die Taktstriche, die Notierung in ganz bestimmter Weise zu lesen und zu empfinden und dem entsprechend vorzutragen, so daß auch der die Notierung nicht sehende Hörer aus der Art des Vortrages den Sinn erkennen kann. Der Taktstrich zeigt nämlich diejenigen Töne an, welche die gewichtigsten, die Hauptruhepunkte im einzelnen Takte sind. Weiter stellt die Taktvorzeichnung die Zahl der größeren Werte fest, zu welchen die kleineren zusammentreten (3 𝅗𝅥, 2 𝅗𝅥.), wie oben durch punktierte

Taktstriche angedeutet ist. Vergleicht man oben a mit b, so sind bei letzterem durchweg andere Töne durch die Stellung hinterm Taktstrich resp. punktierten Hilfstaktstrich hervorgehoben als bei ersterem; c dagegen stimmt darin bei einigen Tönen mit a, bei anderen mit b überein, hebt aber überhaupt weniger Töne hervor (nur jedes dritte, statt jedes zweite Viertel).

Erinnern wir uns aus § 12, daß die eigentlichen *Zeiteinheiten*, in welche sich musikalische Kunstwerke zerlegen, die etwa zwischen 60 und 120 schwankenden *Zählzeiten* sind, so müssen wir den *Takt* definieren als die *kleinste höhere Einheit, zu der mehrere Zählzeiten zusammentreten.* Diejenigen Taktarten, welche nur eine Zählzeit enthalten (wie z. B. in vielen Beethovenschen Scherzi, auch in unseren obigen Beispielen, wenn nach 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥. gezählt würde, aber stets nach 2 oder 3 Vierteln ein Taktstrich stände, wie die punktierten Taktstriche andeuten), müssen als *uneigentliche* bezeichnet werden. Die eigentliche Taktart zeigt man daher dann auch manchmal noch durch eine besondere Wortbeischrift an, so durch „ritmo di tre battute“ oder „di quattro battute“ (dreitaktige, viertaktige Ordnung). Die kleinste *wirkliche* Taktart ist die zweizählige: $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$ [𝄵 alla breve], $\frac{6}{8}$ [mit ♩. als Zählzeiten], $\frac{6}{4}$ (= 2 𝅗𝅥.).

Da das *Musikhören ein fortgesetztes Vergleichen* ist, ein *Aufsuchen der Symmetrie im Nacheinander*, so erhält immer ein Zweites, das als Nachbildung, als korrespondierendes Äquivalent, als *Antwort* eines Ersten erscheint, erhöhte Bedeutung, erscheint als gewichtiger, *schwerer*, als einen *Abschluß* bildend, weil die *Symmetrie abschließend*; darum ist:

♩ | ♩ und nicht: | ♩ ♩ |

die *Urform des zweiteiligen Taktes* wie *aller metrisch-rhythmischen Bildung* überhaupt.

Das *Zweite (Antwortende)* erhält mehr *Gewicht*, d. h. *größere Tonstärke und längere Dauer.* Gelten die zwei Viertel als zusammengehörige, so streben wir auf das

zweite als den eigentlichen Repräsentanten hin und ruhen auf ihm aus. Früher nahm man an, das einzige Mittel, wodurch man den Takt deutlich machen, also oben die Beispiele a—e unterscheiden könne, sei die dynamische Akzentuation, die Tonverstärkung der ersten Note hinterm Taktstrich; jetzt weiß man, daß man selbst bei einer umgekehrten Akzentuation doch den Takt deutlich machen kann, nämlich durch geringe Dehnung der auf den Schwerpunkt (hinterm Taktstrich) fallenden Note. Überschreitet diese Dehnung die sehr eng gesteckte Normalgrenze, so erscheint sie manieriert. Sie wird wieder gefällig, wenn die schwerere Note doppelt so lang gehalten wird als die leichtere:



Damit entsteht aber der dreiteilige Takt, dessen Urform also eine zweizählige, aber mit ungleichen Werten ist. Die alten Griechen kannten auch den „hemiolischen" Takt, bei dem die schwere Zeit $1^1/_2$ mal so lang gehalten wurde wie die leichte; wenn wir denselben scheinbar nicht kennen, so muß es doch dahin gestellt bleiben, ob seine Aufstellung bei den Griechen nicht nur der Beobachtung der unabweisbaren kleinen Dehnung der schwereren Zählzeit entsprang, die auch wir machen:

Eigentlich ist mit der Unterscheidung des zweizähligen und des dreizähligen Taktes die ganze Taktlehre umschrieben, und alles übrige ist teils Sache verschiedener Notierungsweise, teils Sache verschiedenartiger rhythmischen Ausgestaltung innerhalb dieser Schemata:

zweizähliger Takt: 2/4

oder: 2/2, ₵ [alla breve]

selten: 2/8

dreizähliger Takt: $\frac{3}{4}$

oder: $\frac{3}{2}$

oder: $\frac{3}{8}$

Der einem ersten Takte antwortende zweite erscheint gegenüber diesem ebenso als schwerer wie die antwortende Zählzeit gegenüber der erstaufgestellten als schwer erschien. Nicht selten werden auch zwei Takte sozusagen zu einem Takte höherer Ordnung zusammengezogen, in welchem natürlich der Taktstrich so gestellt werden muß, daß er die schwere Zählzeit des **schweren** Taktes anzeigt. Die typischen Formen dieser doppelten Takte sind:

zweimal zweizähliger Takt: $\frac{4}{4}$, C

oder: $\frac{4}{2}$, C| (groß alla breve)

oder: $\frac{4}{8}$

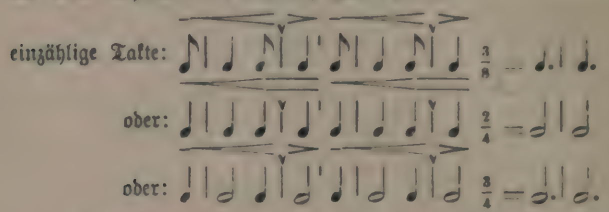
zweimal dreizähliger Takt: $\frac{6}{4}$

oder: $\frac{6}{2}$

oder: $\frac{6}{8}$

Uneigentliche Taktarten sind die aber sehr häufig zu findenden, welche nur eine einzige Zählzeit enthalten, wie $\frac{3}{8}$ wo nach ♩. gezählt wird, $\frac{2}{4}$ wo nach 𝅗𝅥 und $\frac{3}{4}$ wo nach 𝅗𝅥. gezählt wird; bei diesen Taktarten leistet die Notenschrift so wenig wie möglich zur Aufdeckung der metrischen Verhältnisse, sofern sie nicht einmal die kleinste Symmetrie, nämlich die Lage der schweren von zwei oder drei Zählzeiten andeutet.

In des Verfassers ersten Phrasierungsausgaben ist der schwere Takt durch ᵛ über dem Taktstrich hervorgehoben, so daß also auch bei solchen allzuklein gewählten Taktarten wenigstens die erste Symmetrie kenntlich gemacht ist:



In den neueren Ausgaben, etwa seit 1890, dagegen ist der metrische Aufbau bis zum schweren Takte dritter Ordnung, d. h. bis zum fortgesetzten Verfolg der achttaktigen Satzbildung durch den Taktstrichen untergeschriebene Rangzahlen der Takte (2, 4, 8) klargelegt. Die dafür maßgebenden Gesichtspunkte sind im „Grundriß der Kompositionslehre" (I. Teil) und im „Vademecum der Phrasierung" ausführlich motiviert und mit Beispielen belegt.

Während die oben angeführten wirklich zusammengesetzten Taktarten (mit mehr als drei wirklichen Zählzeiten) immerhin ziemlich selten sind (allenfalls findet man den wirklichen vierzähligen Takt öfter), sind dagegen Taktarten, die aus Vereinigung zweier oder dreier Takte der letztgenannten Art zusammengesetzt sind, darum überaus häufig, weil sie tatsächlich wirkliche einfache Takte (zweizählige und dreizählige) vorstellen. Die Zerlegung jeder Zählzeit in zwei Teile (einen leichten und einen schweren) ist also dann eigentlich bereits das, was man Figuration (und zwar rhythmische Figuration) zu nennen pflegt. Da solche Figuration sich gewöhnlich erst im Verlauf eines Tonstücks zu entwickeln pflegt, so tritt sie meist so auf, daß von einem Zählwert ein Teil sich als überführend zum folgenden ablöst, d. h.



Denn alle Figuration ist im Prinzip auftaktig, weil aus einer Bewegung in Zählwerten in eine solche in Unter=

teilungswerten überführend. Hält man das fest, so kann es nicht verwunderlich erscheinen, daß ganze Tonsätze oder doch größere Teile gewöhnlich mit dem vollen Takt oder der Taktmitte beginnen, d. h. mit einem Werte, der gegenüber den Werten der Hauptbewegung bereits als ein ziemlich schwerer erscheint, daß also z. B. der zweizählige $\frac{6}{8}$-Takt (= ♩. | ♩.) nicht mit ♪♩|♪| ♩ beginnt, sondern nur mit ♩♪| ♩ oder gar mit dem vollen Takte (letzteres freilich nur scheinbar häufig, weil sehr oft die Taktstriche nicht korrekt stehen). Scheiden wir aber aus diesen Taktarten das Figurative aus (mit dem wir uns erst weiterhin zu beschäftigen haben werden), so sehen ihre typischen Formen vielmehr so aus:

zweizählige (mit Unrecht „zusammengesetzte" genannte) Taktarten:

♩. | ♩. | ♩. | ♩. $\frac{6}{8}$-Takt = 2 ♩.

oder: 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. $\frac{6}{4}$-Takt = 2 𝅗𝅥.

dreizählige (mit Unrecht „zusammengesetzte" genannte Taktarten:

♩. | 𝅗𝅥. | ♩. | 𝅗𝅥. $\frac{9}{8}$-Takt = 3 ♩.

oder: 𝅗𝅥. | 𝅝. | 𝅗𝅥. | 𝅝. $\frac{9}{4}$-Takt = 3 𝅗𝅥.

auch: ♪. | ♩. | ♪. | ♩. $\frac{9}{16}$-Takt*) = 3 ♪.

Dazu kommen endlich einige weitere wirklich zusammengesetzte Taktarten, die aber in der üblichen Taktvorzeichnung noch zusammengesetzter aussehen, da die Unter-Dreiteilung der Zählzeiten stets mit in der Vorzeichnung angegeben wird z. B.:

---

*) Vgl. Beethoven op. 111, letzter Satz.

vierzählige Taktarten mit Unter-Dreiteilung
(zumeist mit verkehrt gestellten Taktstrichen!):

$\frac{12}{8}$-Takt = 4 ♩.

oder: $\frac{12}{16}$-Takt = 4 ♪.

sechs- (2.3-) zählige Taktart mit Unter-Dreiteilung:

$\frac{18}{16}$*) = 6 ♪.

neunzählige Taktart mit Unter-Dreiteilung:

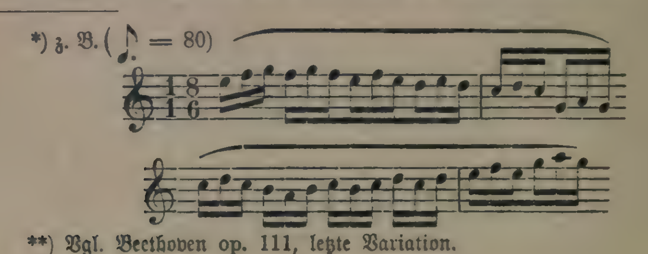
$\frac{27}{16}$ = 9 ♪.

oder: $\frac{27}{32}$**) = 9

§ 29. Auftakt.

Auftakt nennt man gewöhnlich diejenigen Töne zu Anfang eines Satzes oder eines neuen Abschnittes desselben (Periode, Phrase, Motiv), welche vor dem ersten Taktstriche stehen. Die völlig unzulängliche, ja grundfalsche Erklärung der meisten Bücher lautet: „Auftakt ist der Anfang mit einem unvollständigen Takte ... Was dem ersten Takte fehlt, muß dem letzten gegeben, und was der erste hat, dem letzten entzogen werden“ (Lobe). Halten wir überhaupt an dem Worte Auf-

*) z. B. (♪. = 80)



**) Vgl. Beethoven op. 111, letzte Variation.

takt fest (wir haben keinen Grund, es fallen zu lassen), so müssen wir es vielmehr als Gegensatz von „Abwärtstakt", „Niederschlag" definieren, d. h. als *leichte Zeit*.*) Beginnt ein Stück mit einer leichten Zählzeit (was, wie wir sahen, etwas ganz Gewöhnliches sein muß, da eben im *Grunde schwer* soviel ist wie *antwortend*), so bildet diese leichte Zählzeit, wenn nicht etwa der Komponist eine so kleine Taktart gewählt hat, daß jede Zählzeit einen Takt für sich bildet (S. 94), einen Auftakt. Im übertragenen Sinne spricht man aber auch von einem *Auftakt in niederer wie in höherer Potenz*. *Löst sich von einer Zählzeit ein Teil ab, um als figuratives Element eine Brücke zur nächsten Zählzeit zu bilden, so wird dasselbe Auftakt zu dieser*; ja es ist nicht nur etwas Mögliches, sondern etwas ganz Gewöhnliches, daß auch beim allerersten Anfange nicht eine Zählzeit, sondern ein figuratives Element, ein Unterteilungswert den Anfang bildet. Umgekehrt hat man aber auch *den beginnenden vollen Takt als einen Auftakt höherer Ordnung, nämlich als Auftakt zum folgenden schwereren zu verstehen*, ja es können eine Anzahl (drei und mehr) Takte eine Art Auftakt höherer Ordnung zu einem Schwerpunkte höherer Ordnung (dem 4., 8. Takte) bilden. Es ist also:

schlichter Auftakt in $\frac{2}{4}$ ♩ | ♩ das erste ♩

„ „ „ $\frac{3}{4}$ ♩ | 𝅗𝅥. „ „ ♩

Figurationsauftakt in $\frac{2}{4}$ ♫ | ♩ das zweite ♪

„ „ „ $\frac{3}{4}$ ♫ | 𝅗𝅥 „ „ ♪

„ „ „ $\frac{3}{4}$ ♪♩ | ♩. „ erste ♪

*) Weil nämlich der Dirigent die gewichtigeren, *schweren* Zeiten stets durch *Niederschlag* auszeichnet, während die Schläge für die andern Zeiten teils geradezu nach oben (der letzte vorm Niederschlag), teils nach der Seite geschehen. Für die beiden Grundformen $\frac{2}{4}$ ♩ | ♩ und $\frac{3}{4}$ ♩ | 𝅗𝅥 ist jedenfalls die leichte Zeit stets durch Hinaufschlag zu geben.

Auftakt höherer Ordnung in C das erste Taktmotiv

" " " " 2/4 (2) " " " "

" " " " 6/4 " " " "

" " " " 3/4 (2) " " " "

Der Anfang eines Werkes erscheint um so ruhiger, bestimmter, fester gegründet, je schwerer der Wert ist, mit dem es einsetzt. Die Zeit vor Einführung des Taktstrichs (vor 1600) kannte auftaktige Anfänge überhaupt kaum, sondern begann regelmäßig mit einem Werte, der der Einsatzzeit einer Einheit höherer Ordnung entsprach.*) Noch bei Bach ist das Bestreben bemerkbar, stark auftaktige Anfänge durch Vorausschickung eines Akkordes auf die schwere Zeit des Taktes oder doch durch vorausgeschickte Pausen leichter verständlich zu machen (vgl. des Verfassers Phrasierungsausgabe der Inventionen Bachs). Da effektiv nach solchem vorausgeschickten Werte sich oft Symmetrien bis zur Ausdehnung von acht wirklichen Takten entwickeln, so repräsentiert aber ein solcher vorausgeschickter Schlag auf den Taktanfang geradezu einen Takt vom Range des 4. oder 8. Je nachdem nun ein solcher in höchster Ordnung schwerer Wert vorausgeschickt ist oder nicht, also Auftaktbildungen in der Ordnung der Zählzeiten oder auch noch oder nur der Ordnung der Unterteilungen eintreten, modifizieren sich die oben (§ 28) gegebenen Schemata der Taktarten gar vielfach. Wir überblicken nur einige Formen:

1. Zweizähliger Takt.

a) Anfang mit Vorausschickung einer schweren Zeit höherer Ordnung:

---

*) Vereinzelt vorkommende Beispiele des Anfangs eines mehrstimmigen Satzes mit Vorpausen in allen Stimmen (z. B. schon bei Binchois [1425] und im Leipziger Mensuralkodex [c. 1475]) bestätigen nur die Regel.

(2) (4)

Hier ist das erste Viertel Schwerpunkt höherer Ordnung, das zweite Auftakt zum folgenden, das für den symmetrischen Aufbau den ersten Takt bedeutet.

b) Anfang mit der leichten Zählzeit (Bildung vollkommenster Symmetrie):

(2) (4)

c) Anfang mit der schweren Zählzeit, aber mit dem leichten Takt:

(2) (4)

d) Anfang mit der schweren Zählzeit, aber mit Unterteilungsauftakt zu dieser:

(2) (4)

oder: (2) (4)

e) Anfang mit der leichten Zählzeit und Figurationsauftakt zu dieser, mit oder ohne Vorausschickung einer schweren Zeit höherer Ordnung:

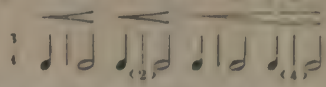
(2) (4)
usw. usw.

2. Dreizähliger Takt.

a) Anfang mit einer schweren Zeit höherer Ordnung:

(2) (4)

b) Anfang mit der leichten Zählzeit:



c) Anfang mit der schweren Zeit des leichten Taktes:



d) Anfang mit Figurationsauftakt zur schweren Zeit:



e) Anfang mit der leichten Zeit und Figurationsauftakt zu dieser, mit oder ohne Vorausschickung einer schweren Zeit höherer Ordnung:

usw. usw.

§ 30. Rhythmik.

Metrum heißt das verschiedene Gewicht, d. h. die geringere oder größere Schlußfähigkeit der Töne, also ihre Stellung im und ihre Bedeutung für den Aufbau der Symmetrien (Symmetrie von *συν* = „mit“, „entsprechend“ und *μέτρον* = „Metrum“, „Maß“), Rhythmus dagegen die Mischung verschiedener Zeitdauerwerte, also Längen und Kürzen. Die Ausreckung der Dauer der schweren Zeit zur doppelten Dauer der leichten ($\frac{3}{4}$ ♩ | 𝅗𝅥) ist als Abweichung von der strengen Symmetrie, als Gegenüberstellung von Länge und Kürze bereits nicht mehr eine rein metrische, sondern vielmehr eine rhythmische Bildung; noch mehr gilt das von den Formen, welche eine Zählzeit der Beachtung entziehen und dafür einen Unterteilungswert in den Vordergrund rücken, wie $\frac{2}{4}$ (♪ | ♩.). Dagegen kann man die Auflösung der Länge des dreizähligen Taktes in ihre beiden Zeiten wiederum als

eine auf Umwegen zur Geltung gebrachte Durchführung des Prinzips der Metrik ansehen.*)

Nehmen wir die Auflösung der Länge des dreiteiligen Taktes (weil sie im Interesse der Herstellung *gleicher* Zeitwerte geschieht) aus, so entstehen im übrigen alle eigentlich rhythmischen Bildungen durch *Zusammenziehungen* oder *Unterteilungen* von Zählzeiten (besonders sofern dadurch nicht gleiche, sondern ungleiche Werte erzielt werden) und durch *abweichende Teilung* zusammengezogener oder *abweichende Zusammenziehung* untergeteilter Zählzeiten. Die Form ♩ | 𝅗𝅥 des dreiteiligen Taktes ist, insofern sie Werte von ungleicher Dauer nebeneinander stellt, eine rhythmische Bildung; die Form ♩ | ♩ ♩ ist zwar durch Unterteilung aus der ursprünglichen entstanden, kann aber wegen ihrer gleichen Zählzeiten nicht als eigentlich rhythmische Bildung angesehen werden. Und so erscheinen auch alle Bildungen, die durch gleichmäßig durchgeführte Unterteilung der Zählzeiten in figurative Werte entstehen, nicht eigentlich als rhythmische, sondern vielmehr als *metrische niedere* Potenz. Die Bildung

ist zwar, wenn nach Vierteln gezählt wird, eine gleichmäßig durchgeführte Unterzweiteilung, gleicht aber doch einem vierzähligen Takte derart, daß man nicht berechtigt ist, sie (abgesehen vom Tempo) für etwas von:



*) Etwa in der Art, wie M. Hauptmann spitzfindig die drei in zweimal zwei zerlegt:

Wenigstens läßt sich nicht leugnen, daß in dem Anschwellen und Wiederabnehmen

ebenfalls eine vollständige Symmetrie gefunden werden kann, die *symmetrische Ordnung um eine Mitte*, die vielleicht eine der schlichten Gegenüberstellung zweier gleichen Dauerwerte ebenbürtige Bedeutung beanspruchen darf

Verschiedenes zu halten. Man vergleiche z. B. die Schlußstretta des ersten Satzes der Sonata appassionata (op. 57) von Beethoven mit dem Haupttempo, so stellt sich heraus, daß dasselbe Thema:



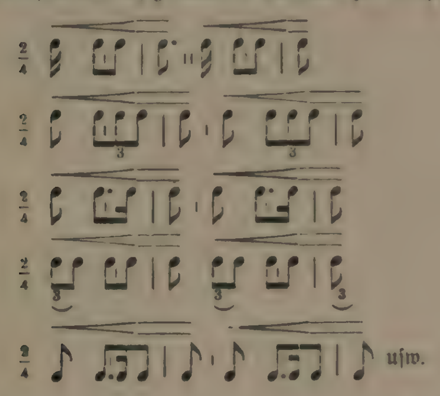
zuerst im vierzähligen Takte (4 ♩.), dann aber im zweizähligen (2 𝅗𝅥.) vorgetragen und verstanden wird, ohne seinen Charakter wesentlich zu ändern; es erscheint nur schneller aber „im Rhythmus sich gleich geblieben“, d. h. also die Verschiebung der Dauer der Werte unter Wahrung ihrer Proportionen ist kein rhythmisches, sondern ein metrisches Element. Wir haben also, wenn wir uns über das Wesen der rein rhythmischen Bildungen näher informieren wollen, zunächst alle jene Bildungen als metrische (rein figurative) auszuscheiden, die an Stelle der Zählzeiten gleiche Unterteilungswerte setzen (vgl. § 28), bei denen aber, beiläufig bemerkt, die größere oder geringere Auftaktigkeit (vgl. § 29) den ästhetischen Wert merklich modifiziert.

Rhythmische Umgestaltungen sind:

1. Im zweizähligen Takt.

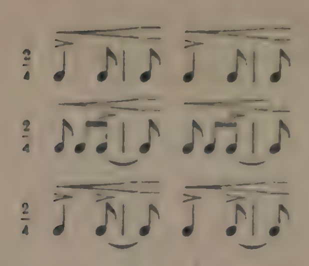
a) Ablösung figurativer Teilwerte von der leichten Zählzeit als Auftakt zur schweren, z. B.:

b) Dieselben mit figurativem Auftakte zur leichten Zählzeit:



c) Verlängerung der schweren Zeit über die Einsatzzeit der leichten hinaus (**Punktierung**):

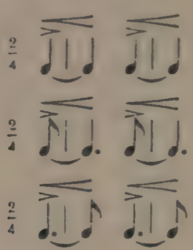
d) Abweichende Zusammenziehungen von Unterteilungswerten, welche die Toneinsätze gegen die Zählzeiten verschieben (**Synkopierung**). Die Synkope erscheint, obgleich sie in lauter gleichen Werten fortschreitet, dennoch als eine echt rhythmische Bildung, weil sie stets die beiden Mittel rhythmischer Bildung: Unterteilung und Zusammenziehung im Bewußtsein erhält und zwar als einander widersprechend:



e) Zusammenziehungen beider Zählzeiten zu einer. Die einfachste derartige Bildung



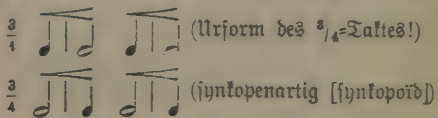
ist nicht rhythmisch sondern metrisch, d. h. setzt an Stelle der Bewegung in eigentlichen Zählzeiten die Bewegung in doppelt so langsamen Werten. Rhythmisch ist dagegen die Zusammenziehung der leichten Zeit mit der folgenden schweren, gleichviel wie lang der Auftakt ist:



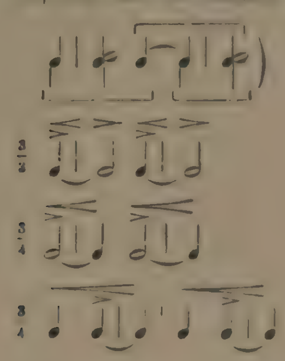
2. Im dreizähligen Takt.

Natürlich müssen wir uns beschränken, nur einige der zahllosen möglichen Rhythmen anzudeuten; dieselben werden aber genügen, zum Aufsuchen weiterer anzuregen:

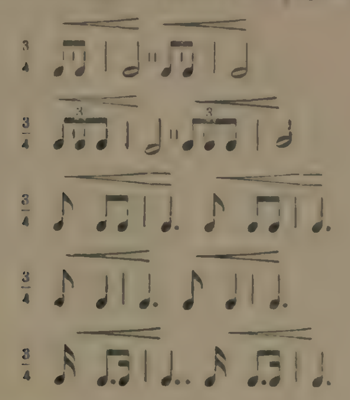
a) Zusammenziehungen intakter Zählzeiten:



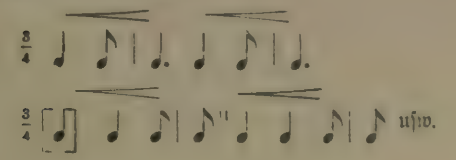
(zu denken als entstanden aus der Zusammenziehung der als figuratives Element von der schweren Zeit sich ablösenden zweiten Hälfte derselben mit der leichten Zeit:



b) Unterteilung einzelner Zählzeiten.



c) Synkopierungen:



§ 31. Die Pausen.

Pausen sind Negationen des Tönens; ihre Bedeutung ist daher eine sehr verschiedene je nach ihrer Stellung im Takt. Pausen am Ende einer Symmetrie, den abschließenden Wert verkürzend (Endpausen), sind am wenigsten bedeutsam, da sie an Stelle des ohnehin eintretenden diminuendo das schnellere gänzliche Verschwinden des Tones setzen:

$\frac{3}{4}$ ♩ | ♩ 𝄽 oder $\frac{2}{4}$ ♪ | ♪ 𝄾 𝄾

Frappant ist dagegen die Wirkung von Pausen, die statt der schweren Zählzeit selbst (nach einer anstrebenden leichten) eintreten:

$\frac{2}{4}$ ♩ | 𝄽 ♩ | 𝄽 und $\frac{3}{4}$ ♪ ♩ | 𝄽 𝄾 ♪ ♩ | 𝄽 𝄾

Dieselben schneiden den Faden mit einem Male ab; sie sind übrigens sehr häufig. Gleichsam an Tiefe der Pausenwirkung wachsend sind Pausen im Auftakt (Crescendo-Pausen), die natürlich als solche nur verstanden werden können, wenn ihnen bereits ein anstrebender Ton vorangegangen ist:

$\frac{3}{4}$ ♩ 𝄽 | ♩ ' ♩ 𝄽 | ♩ und $\frac{2}{4}$ ♪ 𝄾 ♪ | ♪ ♪ 𝄾 ♪ | ♪

Eine solche Wirkung fehlt dagegen Pausen, welche nach einem vorangegangenen schweren Zeitwerte einen leichteren (d. h. also einen Teil dieses schweren Wertes) vertreten, den sogenannten Verkürzungspausen, die das Wesen des Staccato ausmachen:

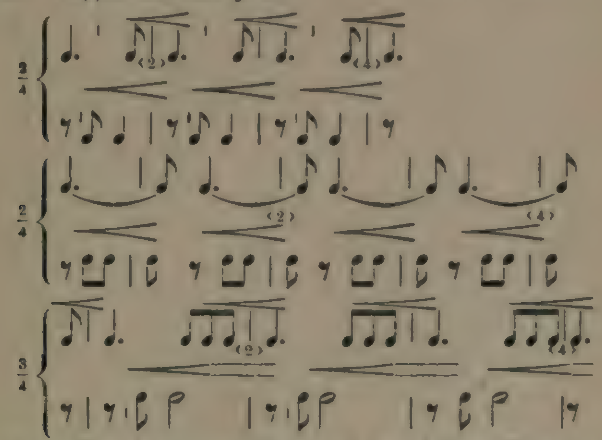
$\frac{2}{4}$ ♪ 𝄾 | ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 | ♪ 𝄾 und $\frac{3}{4}$ ♪ ♪ 𝄾 | ♩ 𝄾 ♪ ♪ 𝄾 | ♩

Die solchergestalt durch Pausen verkürzten Werte erhalten einen graziösen Schwung, Elan, während die Crescendo-Pausen fast beängstigend und der Synkope verwandt wirken (Pausensynkopierung).

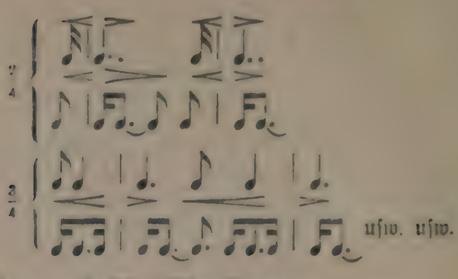
Eine ausführliche Theorie der Pausenwirkungen gibt das 6. Kapitel der „Musikalischen Dynamik und Agogik" des Verfassers (Leipzig, D. Rahter 1884).

§ 32. Polyrhythmik.

Zweierlei Metrum (z. B. $^2/_4$= und $^3/_4$=Takt in verschiedenen Stimmen aber mit gleichen Viertelwerten) gleichzeitig zu verstehen, ist dem Menschen wohl nicht möglich, so wenig er zwei Harmonien gleichzeitig hören kann; dagegen vermag man sehr wohl mehrerlei freie Bewegung innerhalb derselben durch des Metrum gegebenen Grundbewegung zu verstehen. Dabei folgt das Ohr gern etwaigen gegenseitigen Ergänzungen der Rhythmen zu einer schlichten Bewegung in gleichen Figurationswerten, ohne daß darüber die Einzelrhythmen der Auffassung entgingen. Solche „komplementäre" Rhythmen sind z. B.



Bei allen dreien resultiert aus den beiden Stimmen fortlaufende Achtelbewegung. Dennoch ist aber die Wirkung nicht dieselbe, als wenn beide Stimmen oder eine einzelne sich in lauter Achteln bewegte; vielmehr kommt neben der Ergänzung zur gleichen Figuration der Rhythmus der einzelnen Stimme sehr wohl zur Geltung. Selbstverständlich sind außer diesen einfachsten auch kompliziertere Kombinationen verschiedener Rhythmen möglich, deren Verschmelzung nicht so leicht möglich ist, die daher schärfer gesondert nebeneinander gehört werden, z. B.



§ 33. Phrasierung.

Unter Phrasierung versteht man die richtige Bestimmung der Zusammengehörigkeit der Töne zu kleineren und größeren sinnvollen Gebilden, also analytisch: die Gliederung der musikalischen Gedanken in ihre kleinsten Elemente, und synthetisch: die richtige Erkenntnis der Symmetrien im kleinen wie im großen. Erste Aufgabe der Phrasierung ist also die Unterscheidung der leichten und schweren Zählzeiten, die einfach genug wäre, wenn nicht so oft, besonders bei zusammengesetzten Taktarten, die Komponisten die Taktstriche verkehrt setzten. Nachdem die schweren Zählzeiten festgestellt sind, handelt es sich um Feststellung der schweren Takte, weiterhin im kleinen um die sinngemäße Begrenzung der Taktmotive und Unterteilungsmotive in Rücksicht auf die harmonische Bedeutung der figurativen Elemente, im großen um die symmetrische Gruppierung der Takte zu Gruppen, Halbsätzen und Perioden.

Das einem Kristallisationsprozeß ähnliche Zusammenschießen der Symmetrien geschieht regulär nach dem Schema:

Zweitaktgruppe.

(1) (2) (4) (8)

Halbsatz.

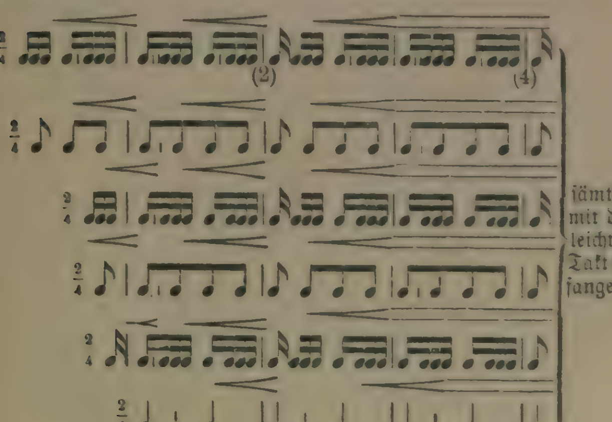
Periode.

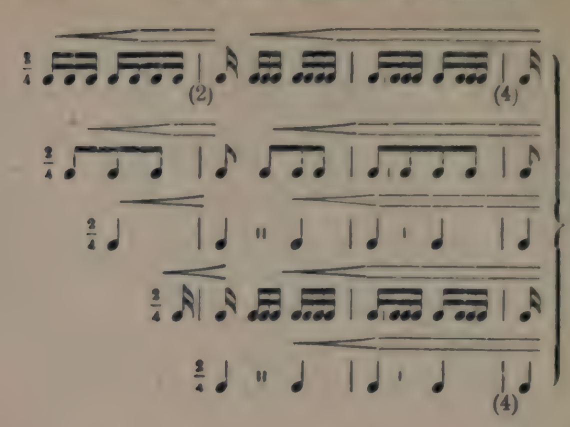
Dieses Schema wird für den dreiteiligen Takt modifiziert durch Einsetzung von 𝅗𝅥 für das schwerere ♩, ist aber im

übrigen völlig gleich. Jedes selbständige Glied einer Symmetrie heißt Phrase; die ersten beiden Phrasen sind also in der Regel eintaktig, die zweite ist zweitaktig, die dritte viertaktig. Eine nur scheinbare Erweiterung des Schemas bringen die einzähligen Taktarten:

eine nur scheinbare Einschränkung die mehr als dreizähligen:

Je nachdem die Auftaktigkeit zu Anfang weiter oder weniger weit in die kleinsten Werte reicht, wird die Symmetrie vollkommener oder unvollkommener erscheinen; folgende Beispiele, die nur in gleichen Werten figuriert sind (nicht rhythmisch), mögen das erläutern:





Nicht selten findet man Anfänge, die noch weiter vorwärts im Schema einsetzen, sogenannte Anfänge ex abrupto (als wäre schon etwas vorausgegangen, also so, daß man plötzlich mitten hinein versetzt wird), die daher schnell zu einem in höherer Ordnung schweren Werte gelangen, nach welchem ein neuer symmetrischer Aufbau beginnt. Es ist klar, daß die kürzeste Form eines Anfangs ex abrupto eigentlich die oben erwähnte vorausgeschickte Markierung der schweren Zeit (Taktanfang) vor stark auftaktigen symmetrischen Bildungen ist.

Der symmetrische Aufbau geht selten über den 8. Takt hinaus, d. h. es gelingt selten, Phrasen von größerer Länge als 4 Takten, also solche von 8 Takten mit Einheitsbedeutung einzuführen, derart, daß sie einen aus 1 + 1 + 2 + 4 aufgebauten Vordersatz antworten; häufiger kommt es vor, daß eine auf 1 + 1 + 2 antwortende Phrase, die eigentlich viertaktig sein müßte, durch harmonische Mittel, z. B. durch Wendung auf die Subdominante im 8. Takte am regelmäßigen Schluß verhindert und weiter ausgedehnt wird. Das geschieht dann in der Regel so, daß die letzten 2 oder 4 Takte, welche ihrerseits eigentlich Nachsatz (Antwort) sind, zum Vordersatze eines weiteren aufgepfropften Nachsatzes werden (also doppelt bezogen, doppelt phrasiert):

1 + 1 + 2 + 4
(2 + 2) + 2

oder 1 + 1 + 2 + 4 + 4

Eine dem Zusammenschießen zu immer größeren Proportionen, wie es dem Themenaufbau eigen ist, gegensätzliche Zerbröckelung in immer kleinere Teile findet sich häufig bei Schlußbildungen, z. B. bei Teilschlüssen in Sonatensätzen oder nach der Modulation vor dem Eintritt des zweiten Thema. Das Schema für solchen „Themen-Abbau" ist:

(1 + 1 + 2 + 4) + 2 + 1 + 1
auch wohl: + 4 + 2 + 2 + 1 + 1.

Die gewöhnlichsten Störungen des symmetrischen Aufbaues sind:

a) Die Verwandlung eines schweren Taktes in einen leichten, welche besonders dann stattfindet, wenn nach einigen mehr nebensächlichen, passagenartigen Takten wieder ein prägnantes Thema (sei es ein schon bekanntes oder ein neues) einsetzt:

[v]
(2) (4=1) (2) usw.

Es ist durchaus natürlich und daher seit langer Zeit üblich, ein Thema in dieser Weise vorbereitet einsetzen zu lassen. Dabei tritt regelmäßig helfend ein ritardando und mit Beginn des Themas ein dynamischer Kontrast ein.

b) Die Elidierung eines leichten Taktes, welche in der Regel nur zu Beginn eines mehr als zweitaktigen selbständigen Gliedes einer Symmetrie stattfindet, z. B. (ohne 1. und 5. Takt, Taktordnung: schwer, leicht, schwer):

2/4 (2) (4) (6) (8)

Hier fehlt der leichte Takt nicht nur zu Anfang des Ganzen, sondern auch zu Anfang des viertaktigen Nachsatzes. Schema:

2. 3—4 6. 7—8

c) Die Aufeinanderfolge zweier leichten Takte; dieselbe kommt entweder dadurch zustande, daß nach einer um eine Taktlänge über den Schlußwert hinausragenden weiblichen Endung (s. unten) ein bereits bekanntes oder neues Thema doch wieder mit dem leichten Takt fortfährt. Schema:

(leicht) (leicht)

(8) (9!) (1) (2)

Oder aber: es entsteht eine sogenannte Triole von Takten, d. h. eine der gewöhnlichen Triole ganz analoge Bildung höherer Ordnung. Schema:

2/4 (2) (4) d. h. (2) (4)

Takt-Triole.

§ 34. Motivbegrenzung. Weibliche Endung. Anschlußmotiv.

Die kleinsten selbständig aufzufassenden und durch den Vortrag plastisch hinzustellenden Melodieglieder nennt man Motive. Leitende Gesichtspunkte für die Bestimmung der Grenzen der Motive sind die folgenden:

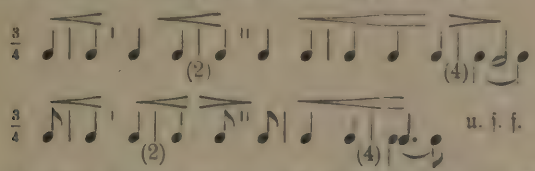
a) Figurative (in niederer Ordnung leichte) Werte sind an und für sich stets Auftakt, d. h. lösen sich als neuer Bewegungsanstoß am Ende von solchen nächstgrößerer Wertgattung ab, um in die nachfolgenden gleicher Ordnung hinüberzuführen. Doch können

b) vorgehaltene Dissonanzen niemals das Ende von Motiven bilden; vielmehr ist, wenn die Auflösung unmittelbar nachfolgt, dieselbe noch hinzuzunehmen (weibliche

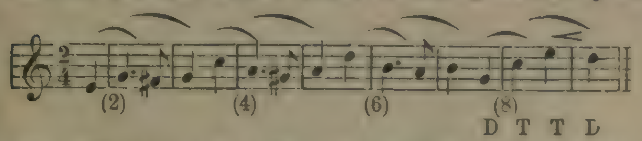
Endung), auch dann, wenn unterdes die Harmonie fortschreitet und der Auflösungston zugleich als Anfang einer neuen Bildung verstanden werden muß, so daß eine Doppelphrasierung des betreffenden Tones entsteht, welche die Phrasierungsbezeichnung durch Bogenkreuzung deutlich macht.

c) Auch nachschlagende Akkordtöne können jederzeit weibliche Endungen bilden (in einer Art Nachahmung der Vorhaltslösungen); auch können zwischen den auf den Schwerpunkt fallenden und den nachkommenden Akkordton sich noch Durchgangstöne einschieben, wodurch längere weibliche Endungen entstehen.

Es ist sogar speziell darauf aufmerksam zu machen, daß mehr als eintaktige Phrasen sehr häufig mit längeren Noten oder auch Auflösungen derselben in kleinere, also weiblich schließen und zwar in der Regel mit einer Endung, die nach sich einen ähnlichen Auftakt ermöglicht, wie ihn der Anfang des Sätzchens hatte. Bildungen wie die folgenden sind durchaus typisch:



d) Nicht selten gliedern sich Teile längerer weiblichen Endungen als vollständige Motive ab, die aber nicht weiterführen, sondern angehängt erscheinen, im Banne der Schlußwirkung stehen, diese bestätigend, manchmal auch sogar die Harmonie anders wendend; solche in der Phrasierungsbezeichnung durch nach rückwärts überlaufende Bögen kenntlich gemachte Motive heißen Anschlußmotive, z. B.:

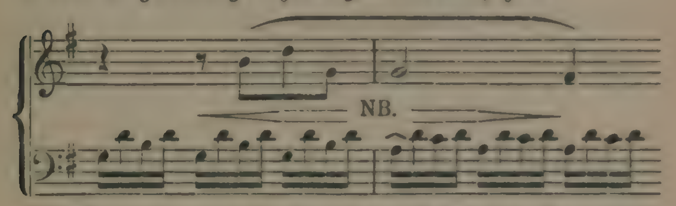


hier verwandelt das letzte Anschlußmotiv den Ganzschluß (Dominante-Tonika) in einen Halbschluß (Tonika-Dominante).

§ 35. Dynamik und Agogik (Vortrag).

Das oberste Gesetz für einen sinnvollen Vortrag ist, daß jede Phrase (also jedes selbständige Glied eine Symmetrie) bis zu ihrem Schwerpunkte sich positiv entwickelt, vom Schwerpunkte ab bis zum Ende aber negativ, d. h. daß die Dynamik (Tonstärke) und die Agogik (die Bewegungsart, das Tempo) sich bis zum Schwerpunkte steigern (crescendo und stringendo). Mit der Erreichung des Schwerpunkts gipfelt die Dynamik und geht dann allmählich zurück; das Abnehmen, die Rückbildung fällt also auf die weiblichen Endungen. Die Gipfelung der Agogik besteht dagegen in stärkster Dehnung des kleinsten auf den Schwerpunkt selbst fallenden Wertes und danach allmählich abnehmender Dehnung. Dazu ist aber weiter ergänzend zu merken, daß die agogische Schattierung gern sich ans Detail hält, d. h. im kleinen hervortritt, die Auftakte durch geringes Treiben belebend und auf die schweren Zeiten durch gelinde Dehnung hinweisend, daß dagegen die dynamische Schattierung meist nur in den eintaktigen Phrasen der ersten Symmetrie sich streng ans metrische Schema hält, für größere Bildungen dagegen sich gewöhnlich nach den melodischen Konturen und noch mehr nach dem harmonischen Inhalte richtet. Gewöhnlich gesellt sich crescendo dem Steigen und diminuendo dem Fallen; doch kommt es auch vor, daß die Melodie einer Phrase sich in der Mitte nach unten entwickelt und gegen Ende wieder steigt: dann bekommt die fallende Tonhöhe das crescendo und die steigende das diminuendo. Was die Harmonie anlangt, so verlangt innerhalb der Tonart die Hinbewegung zur Subdominante crescendo, der weitere Fortgang aber über die Dominante zurück zur Tonika diminuendo. So kommt es denn, daß fast immer, wenn auf längere (zwei- oder viertaktige) Phrasen Ganzschlüsse fallen, die größere Tonstärke auf den leichten Takt trifft. Die Agogik richtet sich wesentlich danach, ob die Motive notenreich sind oder nicht; geschieht die Bewegung in langsamen Noten, so wird die agogische Schattierung sich im großen zeigen, bei Sechzehntel- oder Achtelbewegung wird sie taktweise nur Anläufe nehmen, um nicht das Haupttempo merklich zu verändern.

Spezielle Hervorhebung (Akzent) verlangt alles Auffällige, besonders starke Dissonanzen, modulierende Töne, überraschende Harmonien, lange Noten, besonders wenn sie synkopischen Sinn haben; der dynamischen Akzentuierung gesellt sich oft auch gern die agogische, d. h. die gelinde Dehnung des Notenwertes, die für Vorhalte ziemlich stark sein muß. Dazu sei auf ein wichtiges nicht hinreichend allgemein bekanntes Ausdrucksmittel hingewiesen: in Fällen, wo eine kantable Melodie figuriert begleitet wird, muß der Ausdruck der Melodie durch agogische Akzente in der Begleitung erzwungen werden, z. B.



Wenn hier nicht das erste Sechzehntel des zweiten Taktes ziemlich stark gedehnt wird, so fehlt dem Vortrag der rechte Ausdruck, die Wärme, das Gefühl.

Übrigens muß für weiteres Studium der Gesetze des Vortrags auf des Verfassers „Musikalische Dynamik und Agogik“ (Leipzig, D. Rahter) verwiesen werden.

---

4. Kapitel.

Kontrapunkt und Imitation.

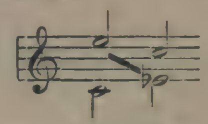
§ 36. Einfacher Kontrapunkt.

Kontrapunkt nennt man die Verbindung mehrerer realen d. h. selbständig sich bewegenden Stimmen zu einem wohlklingenden kunstgerechten Satze. Man unterscheidet den einfachen, den doppelten und den imitierenden Kontrapunkt, die beiden letzteren werden auch wohl als „künstlicher Kontrapunkt“ zusammengefaßt. Das Wesen des einfachen

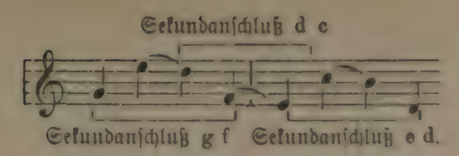
Kontrapunkts besteht darin, daß die Stimmen nicht nur jede für sich einen vernünftigen Gang nehmen, sich logisch entwickeln und wirksam steigern, sondern auch zusammen eine korrekte Harmonie vorstellen, d. h. nicht allein Harmonien verbinden, die zueinander passen und eine regelmäßige Tonartordnung einhalten, sondern auch die Harmonien genügend deutlich ausprägen. Mit den Vorschriften für den einfachen Kontrapunkt hat sich die Lehre des mehrstimmigen Satzes Note gegen Note zu befassen. Dieser einfache Kontrapunkt wird jetzt gewöhnlich zuerst längere Zeit vierstimmig geübt und zwar auf Grund einer gegebenen Stimme mit Andeutung der Harmonien, welche die Stimmen zusammen bilden sollen durch eine beigefügte „Bezifferung". Da mit diesen Übungen zweckmäßigerweise die Erklärungen des Wesens der Harmonie (vgl. § 20—23) verbunden werden, so pflegt man sie auch als „praktische Harmonielehre" zu bezeichnen, und wenn die angewandte Bezifferung der sogenannte Generalbaß ist, auch wohl kurzweg als „Generalbaß".

Die wichtigsten Vorschriften des einfachen Kontrapunktes sind:

a) gut melodische Führung der einzelnen Stimmen, durch Vermeidung aller übermäßigen Stimmschritte, überhaupt aller sogenannten „unsangbaren" d. h. schwer vorzustellenden und daher für den Sänger schwer zu treffenden Intervalle (vgl. §§ 17—21), auch aller querständigen Führungen, z. B. wenn eine Stimme die Mollterz es singen soll, nachdem unmittelbar vorher nicht sie, sondern eine andere die Durterz e gebracht hat:

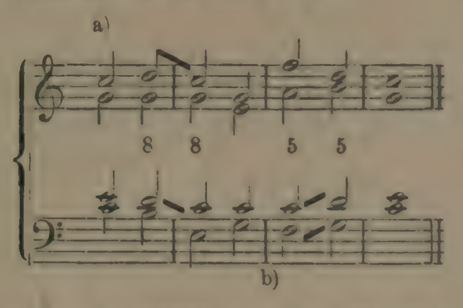


Zu den positiven Vorschriften gut melodischer Führung der Stimmen gehört besonders das Wenden nach Sprüngen, sowie das Wiederanknüpfen an verlassene Tonhöhen (mit Sekundanschluß), wenn mehrfach hin und her gesprungen wird:



b) Fortführung dissonanter Töne entsprechend ihrer Fortschreitungstendenz, d. h. Aufwärtsführung der im Sinne der harmonischen Intervallenlehre (§ 20) erhöhten und Abwärtsführung der erniedrigten Töne.

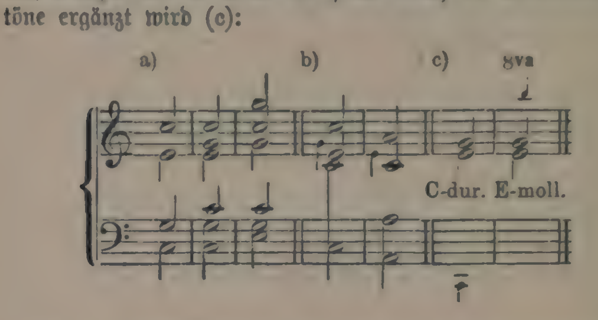
c) Wahrung der Selbständigkeit der Stimmen, d. h. gänzliche Vermeidung paralleler Oktaven (a) und Quinten (b), und tunlichste Einschränkung im Gebrauche paralleler Quarten, Sexten und Terzen:



Absolute Gegenbewegung ist übrigens nur ein trügerisches Mittel zur Erlangung der Selbständigkeit der Stimmen; denn sie erzielt die Umkehrung, die nur eine Form der Nachahmung ist. Das tritt besonders bei dem nur zwei- oder dreistimmigen Satze hervor, welcher nach Absolvierung der praktischen Harmoniekurse als Kontrapunkt im engeren Sinne (ohne vorausbestimmte Harmonie) geübt wird und das Hauptgewicht auf wirkliche Selbständigkeit der einzelnen Stimmen legt, deren jede für sich als Melodie gut sein soll.

d) Deutlichkeit und Natürlichkeit der Harmonien, d. h. Darstellung der Harmonien im Anschluß an die Verhältnisse der Naturskala (vgl. § 20), unter Rücksichtnahme auf die Ergänzungen der Zusammenklänge durch die Phänomene

der Obertöne und Kombinationstöne; d. h. im mehr als dreistimmigen Satze sind eventuell mehrfach zu besetzen (a) der Grundton, auch wohl die Quinte (für Moll: Hauptton und Unterquint) selten die Terz; auszulassen (b) ist vorkommendenfalls ohne merklichen Schaden der obere Ton des Quintintervalls (g in $\frac{g}{c}$, weil das g als Oberton durch c stark genug mit vertreten wird), nicht die Terz, im drei- und zweistimmigen Satze in Dur gelegentlich aber auch der Grundton, welcher wie in Moll die Prim durch die Kombinationstöne ergänzt wird (c):



§ 37. Harmonische Figuration und figurierter Kontrapunkt.

Wie wir uns aus Kapitel III (Rhythmik) erinnern, sind figurative Werte die sich von größeren (schwereren) am Ende als Auftakt zu einem folgenden gleicher Ordnung ablösenden kleinen (leichten) Werte; d. h. von den vier Sechzehnteln, in welche ein Viertel aufgelöst werden kann, sind nur die drei letzten figurative Werte (das erste ist der eigentliche Repräsentant des Viertels). Hält man das fest, so begreift man leicht, warum es für den Wohlklang des Satzes so wichtig ist, daß auf schwere Werte die Harmonien deutlich ausgeprägt werden, während die leichten Zwischenwerte entweder geringfügigere Ergänzungen der Harmonie oder auch durchgehende (überleitende) harmoniefremde Töne bringen. Unter harmonischer Figuration versteht man die Einführung figurativer Werte, welche die auf die schwere Zeit eingetretene

Harmonie durch *nachschlagende Akkordtöne*, auch wohl mit zwischeneingestreuten *Durchgangstönen* weiter ausführen, oder aber durch aus der vorausgehenden leichten Zeit herübergebundene, der vorhergehenden Harmonie angehörende und der neuen fremde Töne, sogenannte *Vorhalte*, die auf die schwere Zeit dissonieren und sich auf die nachfolgende leichte durch Sekundfortschreitung zu einem Akkordtone lösen. *Figuriert* heißt daher der *Kontrapunkt*, wenn er nicht einfach jeder Note der gegebenen Stimme eine in der oder den dazu geschriebenen gegenüberstellt, sondern vielmehr weitere leichtere Zwischenwerte folgen läßt, welche zum folgenden Hauptwerte überführen oder aber Dissonanzlösungen nachbringen. Der figurierte (florierte, verzierte, ungleiche) Kontrapunkt ist entweder a) so angelegt, daß er *dem die Harmonie repräsentierenden Tone noch einen oder zwei oder noch mehr leichte, weiterführende nachfolgen läßt* und sich dabei als Bewegung in gleichen Noten darstellt; oder b) er *hält bestimmte rhythmische Figuren fest* [𝅗𝅥. ♪ | 𝅗𝅥. ꝛc., ♩. ♫♩ | 𝅗𝅥. u. s. f.], in welchen Fällen er „motivisch figuriert“ heißt, oder aber c) er *bringt immer auf die leichte Zeit konsonante Töne, die auf die nächste schwere liegen bleiben und Dissonanzen werden* und Sekundfortschreitung verlangen, in welchem Falle er zum „synkopierten“ („ligierten“) Kontrapunkt wird. Alle diese Setzweisen führen aber nicht etwa von dem einfachen Kontrapunkt zum doppelten, stellen vielmehr nur Spezialgattungen des einfachen Kontrapunkts dar.

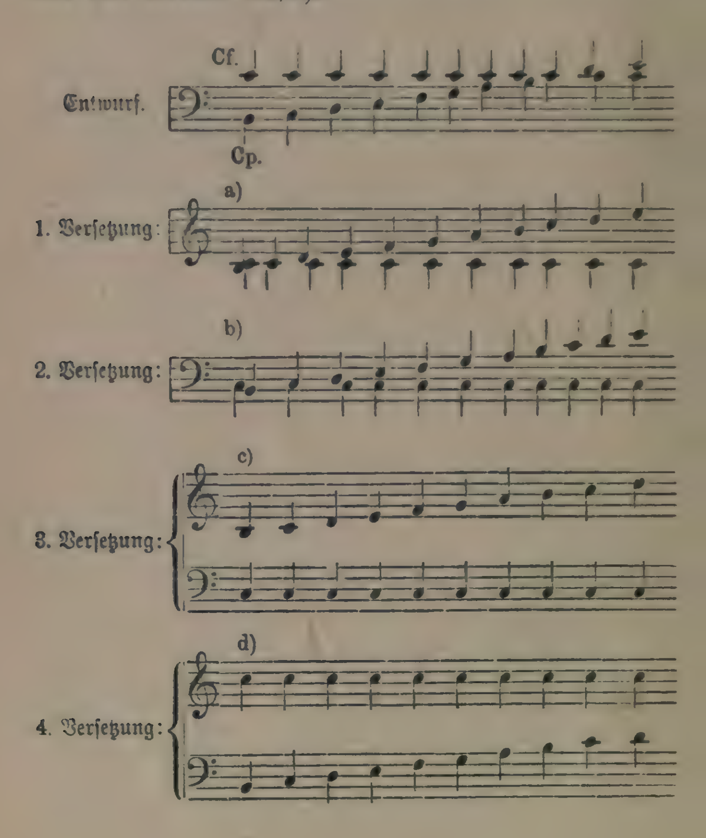
Der gewöhnliche Studiengang des Kompositionsschülers beginnt nun entweder mit dem zweistimmigen Kontrapunkt Note gegen Note und geht durch den figurierten zum drei- und vierstimmigen ohne und mit Figuration über, die Harmonielehre nur nebenher bedenkend (*historische Methode*), oder (besser) zuerst wird das Wesen der Harmonie studiert und praktisch im vierstimmigen Satze Note gegen Note auf Grund einer bezifferten Stimme geübt, sodann zur Figuration des vierstimmigen Satzes übergegangen, und das selbständige Kontrapunktieren ohne vorausbestimmte Harmonie als Probe aufs Exempel für zuletzt aufgespart (*logische Methode*).

§ 38. Der doppelte, dreifache und vierfache Kontrapunkt.

Eine Stimme ist zu einer gegebenen (dem Cantus firmus) im doppelten Kontrapunkt geschrieben, wenn sie mit derselben vertauscht, d. h. über bezw. unter dieselbe gesetzt werden kann. Man unterscheidet verschiedene Arten des doppelten Kontrapunktes, deren einfachste und allein dem Komponisten wirklich unentbehrliche der

doppelte Kontrapunkt in der Oktave

ist. Folgendes Schema mag schneller als Worte veranschaulichen, was man darunter versteht:



d. h. liegt der erstentworfene Kontrapunkt (Cp.) unter dem Cantus firmus (c. f.), so erfolgt die Versetzung nach dem Gesetze des doppelten Kontrapunktes in der Oktave entweder so, daß der Cantus firmus seine Lage behält und der Kontrapunkt einfach eine Oktave hinaufgerückt wird; dann verwandeln sich die Intervalle in der bekannten Weise (gewöhnliche Umkehrung):

Oktave wird Einklang
Septime wird Sekunde
Sexte wird Terz
Quinte wird Quarte
} und umgekehrt,

(die Unter-None wird Unter-Sekunde, d. h. alle Intervalle, die weiter als eine Oktave sind, ergeben bei der Versetzung Stimmenkreuzung, die man aber gewöhnlich gern vermeidet, weil sie die Stimmbewegungen undeutlich macht).

Das Ergebnis ist ferner ganz das gleiche, wenn man den Cantus firmus eine Oktave hinabsetzt und den Kontrapunkt in seiner Lage beläßt (b).

Vertauscht man dagegen beide Stimmen in der Art, daß man den Cantus firmus eine Oktave hinab und den Kontrapunkt eine Oktave hinaufsetzt, so regeln sich die Distanzverhältnisse wieder anders (c), nämlich:

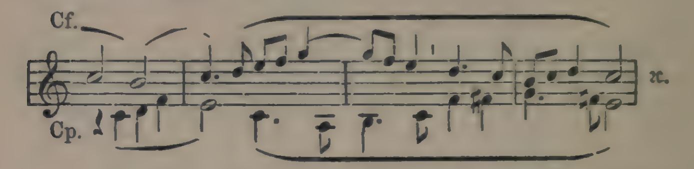
Oktave bleibt Oktave
Septime wird None
Sexte wird Dezime
Quinte wird Undezime
usw.

Dann wird die None Septime und die Dezime Sexte, d. h. es entsteht durch die Überschreitung der Entfernung um eine Oktave nicht das störende Übersteigen. Dafür rücken aber freilich die Stimmen sehr weit auseinander, wenn sie in der Originallage einander nahe kamen (Einklang wird Doppeloktave). Ähnlich, aber doch wieder abweichend, ist das Ergebnis, wenn man umgekehrt den Cantus firmus eine Oktave hinaufsetzt und den Kontrapunkt konserviert (d). Dann wird der Einklang zur Oktave usw. Über den Wert dieser vier Versetzungsarten (man könnte noch eine oder zwei mehr herausrechnen) ist zu sagen, daß man im zweistimmigen Satze die Form a) und b) bevorzugen, wo nicht allein gebrauchen wird, weil der zweistimmige Satz natürlich dünn

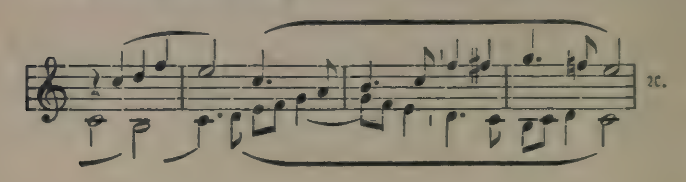
und leer klingt, wenn die zwei Stimmen zu weit auseinandertreten. Dagegen werden aber im drei- und vierstimmigen Satze die Formen c) und d) ja noch weitere Auseinanderrückungen der beiden in Frage kommenden Stimmen von guter Wirkung sein. Ein guter zweistimmiger Satz ist fast immer ohne besondere Vorsichtsmaßregeln für die Umkehrung nach dem Gesetz des doppelten Kontrapunkts geeignet, wenn auch manche abweichende Wirkung bedingend; nur darf man keine Quartenparallelen schreiben (die ohnehin nicht zu empfehlen sind), da dieselben sich bei der Umkehrung in Quintenparallelen verwandeln:



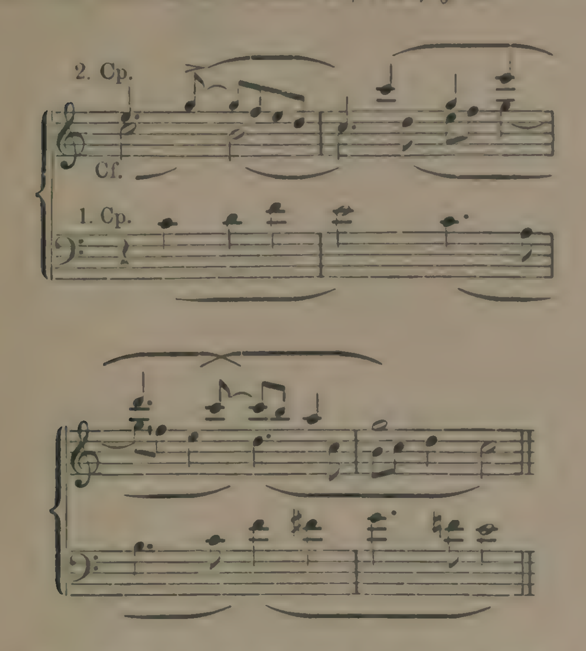
Natürlich handelt es sich bei Sätzen im doppelten Kontrapunkt nicht um Stimmen in gleichen Notenwerten, sondern vielmehr um selbständig entwickelte, d. h. vor allem sich rhythmisch scharf unterscheidende Stimmen, so daß der Kontrapunkt stets einen wirklichen Gegensatz zu der gegebenen Stimme, dem Thema, Cantus firmus bildet. Vielfach beginnt man den Kontrapunkt mit einer Pause:



Umkehrung (Kontrapunkt eine Oktave höher, Cantus firmus eine Oktave tiefer):



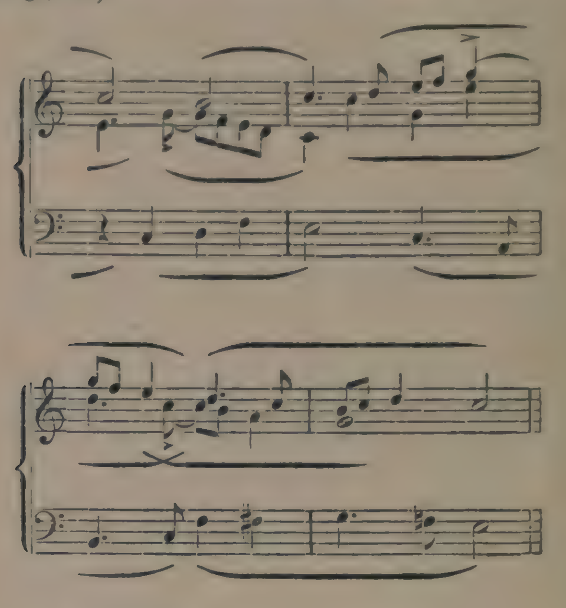
Dreifach oder vierfach ꝛc. nennen manche den Kontrapunkt, wenn sich die Möglichkeit der Umkehrung auf drei oder vier ꝛc. Stimmen erstreckt, z. B.



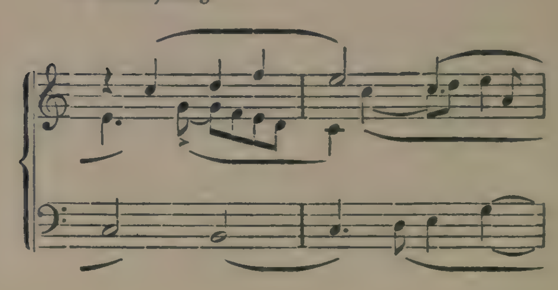
Diese Benennung ist indes eine ziemlich überflüssige und bombastische; denn dieser drei- und vierfache Kontrapunkt (in der Oktave) ist fast ebensoleicht wie der doppelte und erfordert keine weiteren Vorsichtsmaßregeln als die Vermeidung paralleler Quarten und möglichsten Verzicht auf Quartsextwirkungen; hüten muß man sich allerdings auch in der Ober- und Mittelstimme vor sprungweisem Ergreifen der Quinte (des Durakkordes resp. der Prim des Unterklanges, z. B. e im A-dur- und A-moll-Akkord), weil dieser Ton bei einer Umkehrung Baßton werden und eine Quartsextwirkung herbeiführen würde, wo sie vielleicht nicht am Platze ist. Drei Stimmen gestatten natürlich bereits eine größere Anzahl Permutationen von wirklich verschiedener Klangwirkung;

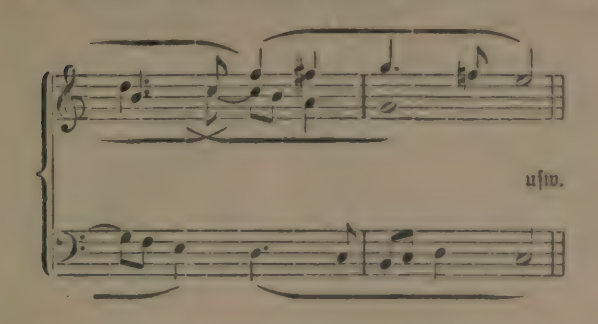
Kreuzungen der Stimmen brauchen nicht so ängstlich gemieden zu werden, wie im zweistimmigen Satze, weil die Kombinationen doch dadurch nicht tautologisch werden:

1. Umkehrung. (Cf. geblieben, die beiden Cp. eine Oktave tiefer gestellt.)



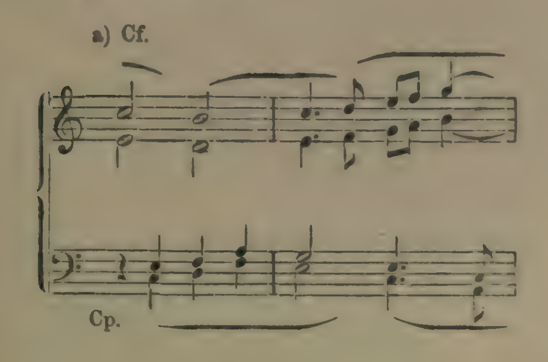
2. Umkehrung.
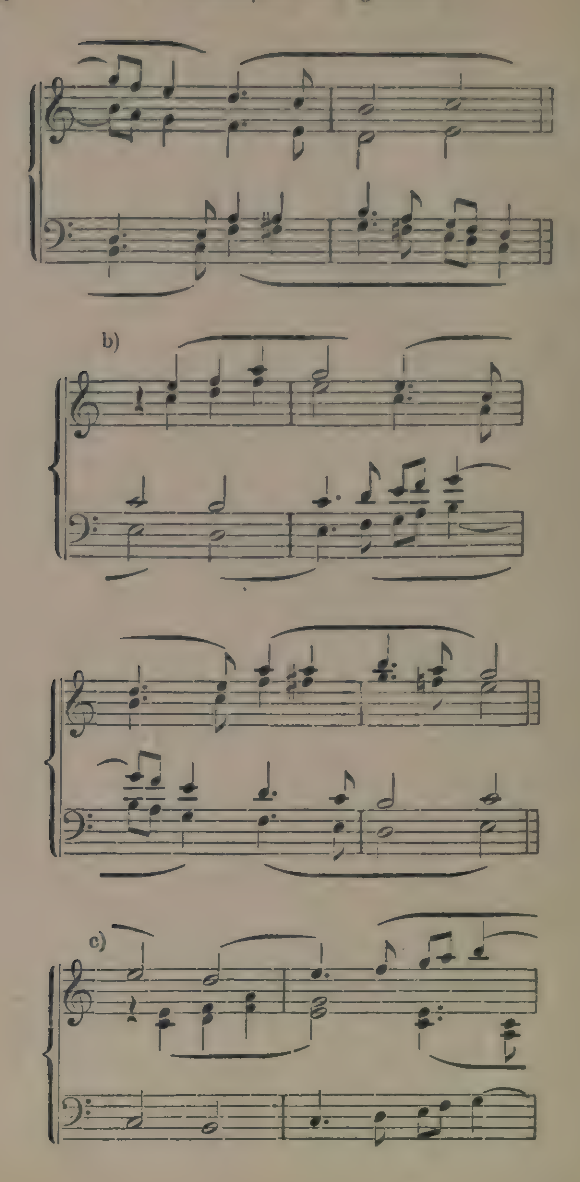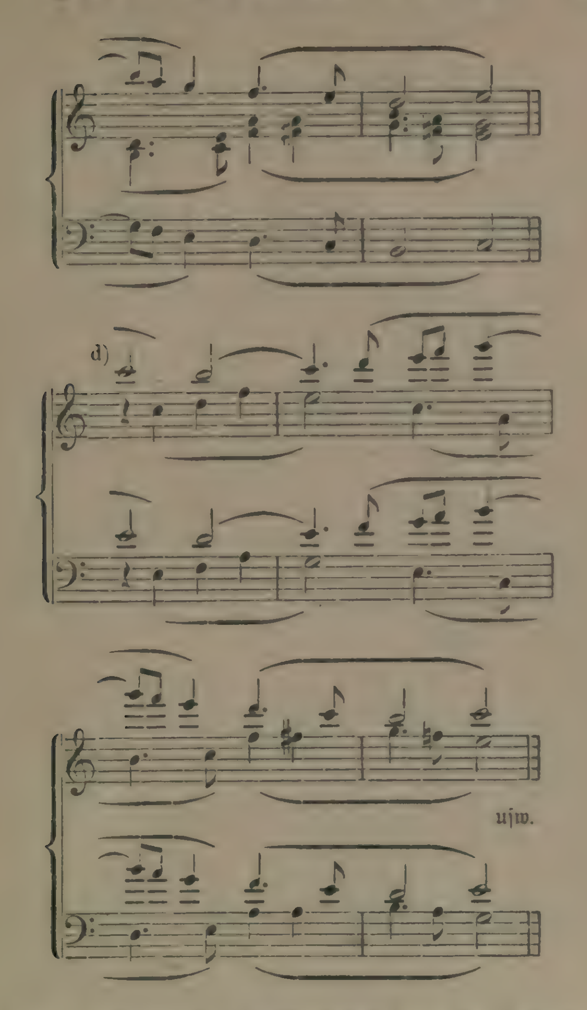




Eine besondere Abart des doppelten Kontrapunkts ist die Hinzufügung paralleler in Terzen mitgehenden Stimmen zum Cantus firmus und Kontrapunkt; doch ist deren Wert nur ein untergeordneter, da von Selbständigkeit zweier fortgesetzt in Terzen gehenden Stimmen nicht wohl gesprochen werden kann. Da zwei Terzen zusammen eine Quinte, und eine Sext und eine Terz gar eine Oktave bilden, so dürfen der Kontrapunkt und Cantus firmus dabei nirgends in Terzen oder Sexten fortschreiten, müssen sich also jeglicher Parallelfortschreitung enthalten, dürfen nur gegeneinander oder in sogenannter Seitenbewegung (eine Stimme stillstehend, die andere fortschreitend) gehen. Unser obiges Beispiel erfordert zur Ermöglichung der Terzenverdoppelung nur eine Änderung im letzten Takt (Beseitigung der Sextenparallele $\frac{d}{f}\ \frac{c}{e}$ am Schluß):

a) Cf.



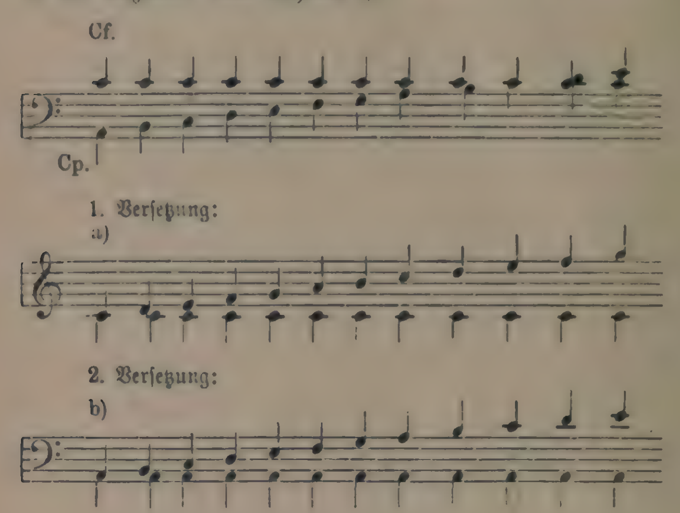

b)
c)



§ 39. Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime.

Ist ein zweistimmiger Satz so angelegt, daß die Höher- oder Tieferstellung des Kontrapunkts oder Cantus firmus nicht nur im Intervall der Oktave, sondern auch in dem der

Dezime erfolgen kann, so heißt er ein doppelter Kontrapunkt in der Dezime. Das Schema ist:



d. h. es verwandelt sich bei der Umkehrung im Intervall der Dezime:

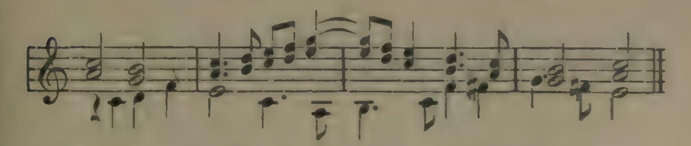
Einklang in Dezime ⎫
Sekunde in None ⎪
Terz in Oktave ⎬ und umgekehrt,
Quarte in Septime ⎪
Quinte in Sexte ⎭

d. h. da parallele Oktaven und Quinten ohnehin falsch, parallele Sekunden und Septimen übelklingend sind, parallele Terzen aber sich in Oktavenparallelen, und parallele Sexten sich in Quintenparallelen verwandeln, so ist absolute Durchführung von Seiten- oder Gegenbewegung erste Vorbedingung des doppelten Kontrapunkts in der Dezime. Unser für den doppelten Kontrapunkt in der Oktave mit Terzverdoppelung benutztes Beispiel kann uns dies noch veranschaulichen. Zweistimmig:

a)

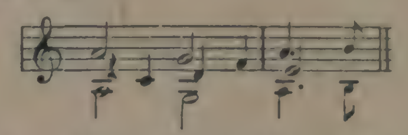
b)

Einen eigentlichen dreifachen und vierfachen Kontrapunkt in der Dezime gibt es nicht, kann es nicht geben, da von drei Stimmen doch stets zwei in irgend welcher Weise miteinander parallel fortschreiten müssen. Was man für dreifache und vierfache Kontrapunkte in der Dezime auszugeben pflegt, die Verdoppelung des Cantus firmus oder des Kontrapunktes in der Ober- oder Unterdezime (Terz) ist nichts anderes als die bereits betrachtete eingeschränkte Art des doppelten Kontrapunktes in der Oktave (S. 125). Auf den sonderbaren Fehlschluß, diese Art von Bildungen z. B.:



für dreifache Kontrapunkte in der Dezime auszugeben, kam man wohl durch die schematischen Arbeiten im doppelten Kontrapunkt in der Duodezime, bei denen man die Ver-

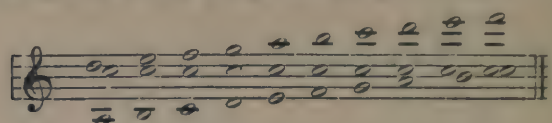
setzungen durch solche Zusammendrängung in Terzabständen übersichtlich macht. Wäre dieses Beispiel im wirklichen dreifachen Kontrapunkt der Dezime entworfen, so müßte sich der Cantus firmus im Intervall der Dezime unter seine parallele Begleitstimme setzen lassen: dann ginge er aber durchweg in parallelen Oktaven:



Man kann aber wohl sagen, daß die oben beschriebene Art des doppelten (vierfachen) Kontrapunkts in der Oktave mit zwei in Terzen gehenden Stimmpaaren durch gleichzeitige Einführung der Versetzung und der Originallage des Cantus firmus und des Kontrapunkts im doppelten Kontrapunkt der Dezime entsteht. Die für denselben möglichen Versetzungen sind aber nur solche in der Oktave.

§ 40. Der doppelte Kontrapunkt in der Undezime.

Der doppelte Kontrapunkt in der Undezime ist nicht unmöglich, da er die Sexte wieder als Sexte erstehen läßt; im übrigen ist freilich wenig von ihm zu erwarten:



die Dezime verwandelt sich in die Sekunde
„ None „ „ „ „ Terz
„ Oktave „ „ „ „ Quarte
„ Septime „ „ „ „ Quinte
„ Sexte bleibt Sexte.

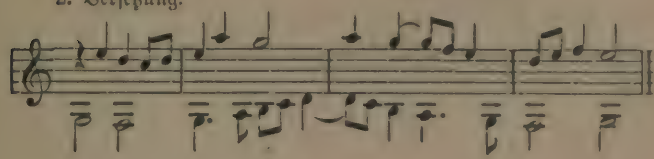
Sofern daher der Kontrapunkt sich nur in Sexten zum Cantus firmus hält (natürlich beliebig durch Vorhalte von oben und unten oder Durchgangstöne verziert), ist die Umkehrung in der Undezime brauchbar:



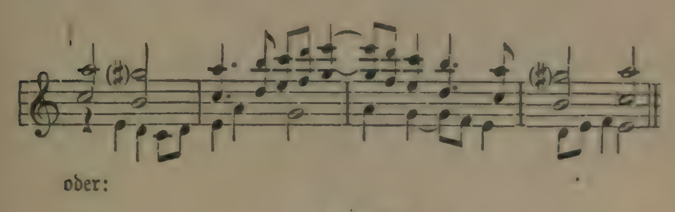
1. Versetzung:



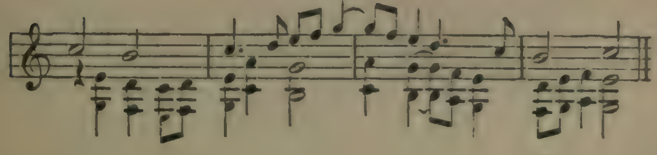
2. Versetzung.



Da zwei übereinandergebaute Sexten (z. B. a/c/e oder c/e/g) nicht einen sinnlosen Zusammenklang, sondern sogar stets einen Durakkord oder Mollakkord ergeben, so ist es möglich, vom Kontrapunkt in der Undezime eine dreistimmige Form abzuleiten, die aber natürlich wiederum nicht etwa ein wirklicher dreifacher Kontrapunkt ist, nämlich:
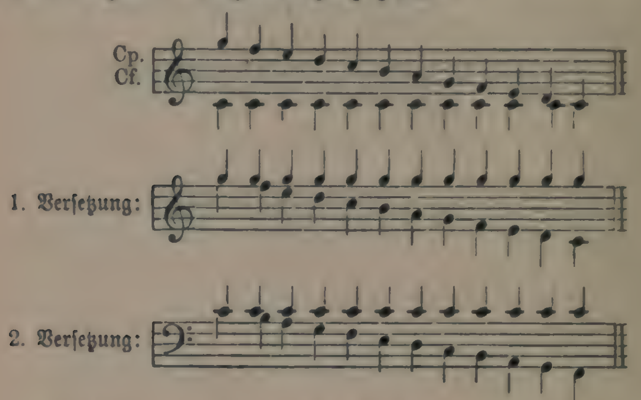


oder:

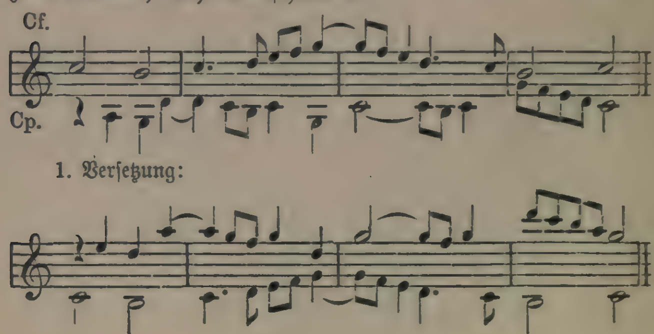


§ 41. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime.

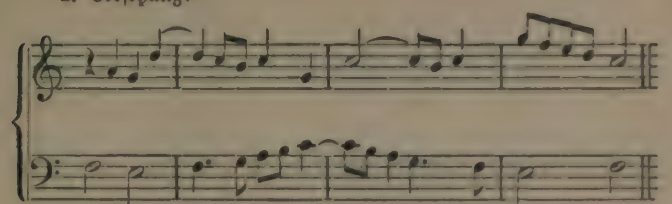
Bei diesem wird die Unterterz zur Oberterz (Dezime) und die Quinte zur Oktave resp. die Oktave zur Quint, der Satz ist daher nicht in gleichem Maße wie für die Umkehrung in der Dezime an Gegenbewegung gefesselt:



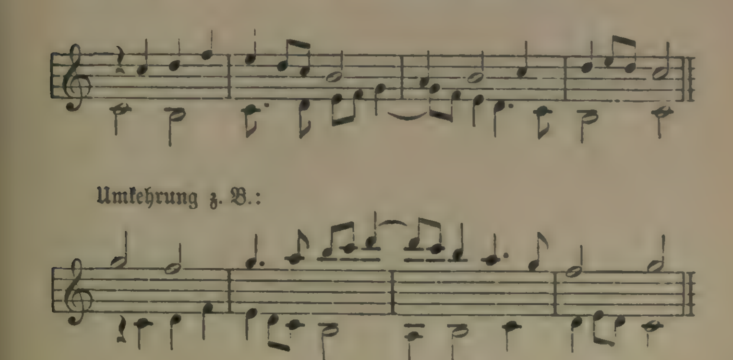
Zweistimmig muß das Ergebnis immer ein mögliches werden, wenn man parallele Sexten und Quarten außer den ohnehin verbotenen parallelen Oktaven und Quinten vermeidet; je nachdem man die Versetzung um eine Duodezime oder noch eine Oktave dazu beabsichtigt, wird man den entsprechenden Abstand (eine Duodezime oder eine Quinte und zwei Oktaven) nicht überschreiten:

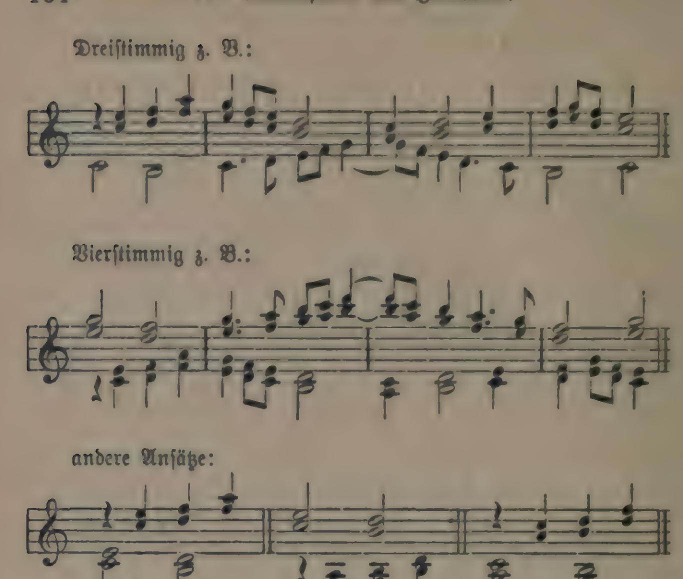


2. Versetzung:



Auch beim doppelten Kontrapunkt in der Duodezime hat man den sonderbaren Rechenfehler gemacht, die drei- und vierstimmigen Gestalten, welche entstehen, wenn man einem in absolut durchgeführter Gegenbewegung (also auch ohne Terzen) geschriebenen Kontrapunkte wie auch dem Cantus firmus eine Parallelstimme in Terzen gesellt, für einen drei- oder vierfachen Kontrapunkt in der Duodezime zu halten, den es nicht gibt. Auch die hier sich ergebenden Formen gehören in eine Kategorie mit dem doppelten (vierfachen) Kontrapunkte in der Oktave der S. 125 bezeichneten Art, unterscheiden sich von ihm auch in nichts weiter als in der Herkunft, sofern ein Kontrapunkt, der zur Umkehrung in der Oktave berechnet ist, auch wenn er absolute Gegenbewegung einhält, doch immer anders ausfallen wird, als ein unter gleicher Einschränkung auf die Umkehrung im Intervall der Dezime oder Duodezime berechneter:





Der gemeinsame Fehler aller doppelten Kontrapunkte mit Ausnahme desjenigen in der Oktave ist der, daß sie die Harmonievertretungen mehr oder minder verändern, ja zum Teil die harmonische Auffassung des Cantus firmus in dem ursprünglichen Sinne ganz unmöglich machen (vgl. die Beispiele im doppelten Kontrapunkt in der Undezime); Härten aller Art wie Leittonverdoppelungen (vgl. oben) muß man in den Kauf nehmen, will man nicht durch Auferlegung noch weiterer Rücksichten und Vorausberechnungen der Phantasie auch den letzten Spielraum benehmen. Man übe daher die doppelten Kontrapunkte in der Oktave, Dezime, Undezime, und Duodezime fleißig, betrachte sie aber mehr als technische Gymnastik und erwarte nicht allzuviel für die eigentliche Komposition von ihnen. In Arbeiten streng polyphonen Stils wie Fugen oder auch Variationen, wird sich aber immerhin Gelegenheit finden, der an sich trockenen Arbeit Interesse abzugewinnen.

§ 42. Der imitierende Kontrapunkt (Kanon).

Imitation (vom lat. imitari = nachahmen) ist in der Musik zunächst ganz allgemein die Nachbildung melodischer und rhythmischer Gebilde, die auch der einstimmigen Komposition, der Melodieerfindung unentbehrlich ist; denn nicht durch Aneinanderhängung einer großen Zahl durchaus voneinander verschiedener Motive entsteht ein charaktervolles, prägnantes musikalisches Thema, sondern vielmehr durch gleichsam organisches Fortbilden eines Ausgangsmotivs, sei es, daß dasselbe auf anderer Tonstufe wiederkehrt, oder daß es allmählich rhythmisch (figurativ) reicher sich entfaltet u. s. f. Das in § 33 entwickelte Schema 1 + 1 + 2 + 4 füllt sich in der Regel in der Weise mit motivischem Gehalt, daß der zweite Takt dem ersten nachgebildet ist und die dann folgende Phrase von zwei Takten ebenfalls wieder wie die erste und zweite beginnt, aber dann eine andere Wendung nimmt; der Nachsatz ist meist ähnlich gegliedert wie der Vordersatz, überbrückt aber mehr die im Vordersatze oft starken Ruhepunkte in der Mitte. Man unterscheidet strenge und freie Imitation; bei ersterer werden Rhythmus und melodische Bewegung genau (bezüglich der Stufenzahl des Steigens und Fallens) gewahrt; die freie Imitation ist sehr vielgestaltig: sie kann den Rhythmus streng bewahren aber die Melodiebewegung statt genau nur ungefähr einhalten, d. h. Steigung durch Steigung und Fall durch Fall nachbilden, doch mit Erweiterung oder Verengung einzelner Schritte, oder sie kann die Melodiebewegung streng nachahmen, dafür aber die rhythmischen Werte nach Bedarf mehr oder minder modifizieren; in einem Sinne frei, sofern sie eben Abweichungen von der wirklichen absoluten Nachbildung sind, und doch wiederum sehr streng, sofern sie der Willkür keinen Spielraum lassen, sind gewisse Formen der melodischen und der rhythmischen Imitation nämlich die (melodische) Umkehrung und die (rhythmische) Verlängerung oder Verkürzung. Alle drei können ganz streng sein aber auch an sämtlichen Freiheiten teilnehmen, welche der einfachen Nachahmung in gerader Bewegung und gleichgroßen Werten statthaft sind. Einige

Beispiele mögen zunächst diese verschiedenen Möglichkeiten der Imitation veranschaulichen:

a) Motiv.

b) auf anderer Tonstufe streng imitiert

c) frei (mit erweiterten Schritten)

d) Umkehrung.

e) Verlängerung.

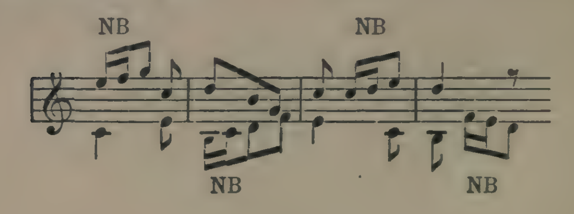
f) Verkürzung und Umkehrung.

g) Im Takte verschoben

h) rhythmisch leicht verändert

i) i. d. Umkehrung, melodisch frei, rhythmisch verschoben.

Unter imitierendem Kontrapunkt versteht man nun denjenigen, welcher nicht in der Selbständigkeit und Unterschiedenheit der Stimmen, sondern in ihrer Gleichheit oder doch Ähnlichkeit seine Aufgabe sieht, freilich nicht in der Weise, daß die Stimmen in gleichem Rhythmus und denselben oder konsonierenden Tönen miteinander gehen, sondern im Gegenteil in jedem einzelnen Takte nach Art gewöhnlicher Kontrapunkte sich in Tongehalt und Rhythmus scharf unterscheiden, aber nacheinander dieselben Figuren bringen. Das kann nun zunächst ganz frei, ohne irgendwelche drückende Fessel geschehen, z. B.



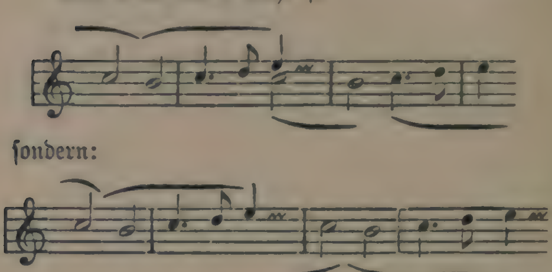
und zwar besteht in der gefälligen Handhabung solcher leichthingeworfenen, mehr rein zufälligen Imitationen ein ganz besonderer Reiz gut gearbeiteter Sätze.

Die Formen strenger Imitation erfordern eine ausführlichere Besprechung. Zwar spielen dieselben heute nicht mehr eine so wichtige Rolle wie vor 3—400 Jahren, ja wie noch bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts (J. S. Bach); doch lieben es die Komponisten auch heute noch, wenn auch nur bei besonderen Gelegenheiten und für kurze Zeit, sich jene Fesseln anzulegen, welche die Phantasie ihrer sonstigen Freiheit und Unbeschränktheit berauben und sie auf eine kleine Zahl von Möglichkeiten hinzwingen. Man gebraucht für alle streng imitierenden Kontrapunkte den gemeinsamen Namen Kanon, der eigentlich s. v. w. „Anweisung", „Vorschrift" bedeutet und mit Recht diesen Bildungen beigelegt wurde zu einer Zeit, wo man zwei Stimmen, von denen eine nur die strenge Imitation (irgendwelcher Art) der andern ist, als eine einzige notierte, mit Vorschrift (Kanon), wie dieselbe in zwei (resp. auch in drei und vier) aufzulösen sei.

Da der Reiz der Imitation eben darin besteht, daß man die Ähnlichkeit des Nachfolgenden mit dem Vorhergegangenen erkennt, so versteht es sich eigentlich von selbst, daß eine Stimme (das Thema, der Führer, Dux, Guida, Proposta) vorangeht und die andere, die nachahmende (es können deren aber auch mehrere sein) nachfolgt (Nachahmung, Gefährte, Comes, Conseguente, Risposta). Doch gibt es auch Formen des Kanons, bei denen beide Stimmen zugleich einsetzen, aber die eine mit dem Thema in der Verlängerung oder Verkürzung, oder von hinten nach vorn (Krebskanon) oder in der Umkehrung (Spiegelkanon) usw. Wir müssen uns hier natürlich darauf beschränken, durch kurze Beispiele anzudeuten, worin das Wesen der verschiedenen Arten des Kanons besteht. Die wichtigsten und wertvollsten, weil in größerm Umfange ein freies Arbeiten der Phantasie trotz der Fessel gestattend, sind die Kanons in gerader Bewegung (nicht umgekehrt und nicht rückwärts!), gleichviel in welchem Ton- und Zeitabstand die Imitation erfolgt. Nehmen wir unser obiges Beispiel zum Ausgang und versuchen mit ihm einen

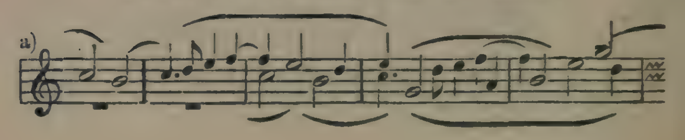
schlichten Kanon im Einklang zu beginnen, so ist die erste Frage die nach dem passendsten Einsatz der imitierenden Stimme; dafür ist nun eins zu merken:

> wenn man will, daß die imitierende Stimme leicht und mühelos als solche verstanden werde, darf man sie nicht rhythmisch verschieben, d. h. muß ihr gleiche Lage der Motive zum Taktstrich geben. Also wird man lieber nicht so



beginnen. Der erste Stimmeinsatz bis zum Eintritt der Nachahmung (der beliebig nach 1, 2, 3, 4 Takten, auch schon nach $^1/_2$ Takte erfolgen kann) ist also natürlich beim Kanon stets unbegleitet (wenn nicht am Kanon unbeteiligte freie Stimmen eine Begleitung geben); die erste Stimme wird aber zum Kontrapunkt der zweiten, sobald diese hinzukommt. Allgemein kann man sagen, daß bei Kanons im Abstande von zwei oder vier Takten das Ohr gern von einer Stimme zur andern umspringt, je nach der größern Kraft und Charakteristik der vorgetragenen Motive. Setzt die Imitation so ein, daß alle Motive verkehrt im Takt liegen, so findet dieses Umspringen nicht statt, sondern die erste Stimme behält die Führung und bestimmt die Phrasierung (b):

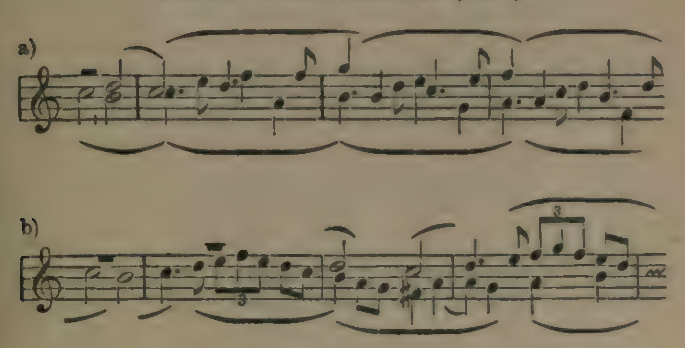
Kanon im Einklang (oder der Oktave)
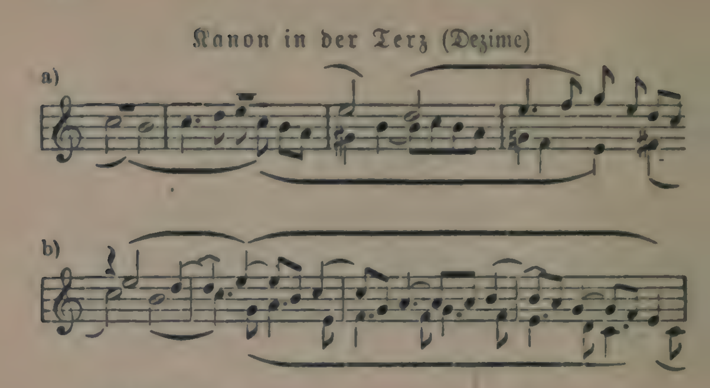




Beide Beispiele können zugleich den Kanon in der Oktave mit veranschaulichen, wenn man die Unterstimme eine Oktave tiefer nimmt. Beim Kanon in der Oktave vermeidet man das Übersteigen (Kreuzen) der Stimmen, das beim Kanon im Einklang nicht wohl zu entbehren ist. Während der Kanon im Einklang oder der Oktave gern mit zwei Takten Abstand einsetzt, um aus der Harmonie herauszukommen, sind für den Kanon in der Sekunde oder None Einsätze in kürzerem Abstande beliebter; für die Kanons in der Sekunde ist eben darum ein vollständig veränderter harmonischer Sinn auch teilweise veränderte Motivbegrenzung selbstverständlich, weil nicht zu vermeiden:

Kanon in der Sekunde (None)



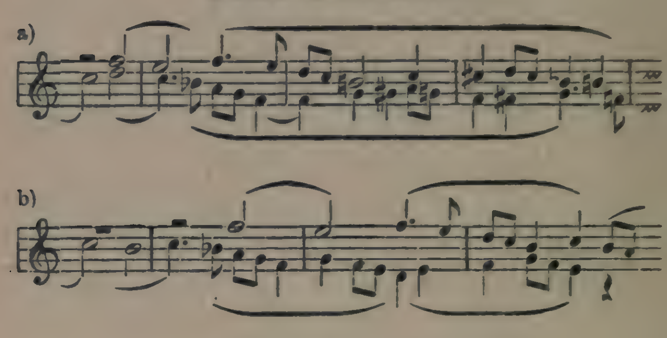
Der Kanon in der Terz läuft wiederum in höherem Maße Gefahr, tautologische Phrasen zu ergeben: man begegnet derselben durch Einsatz nach zwei oder mehr Takten oder aber durch noch engere Führung als beim Kanon in der Sekunde:

Kanon in der Terz (Dezime)

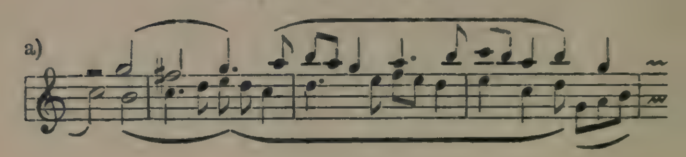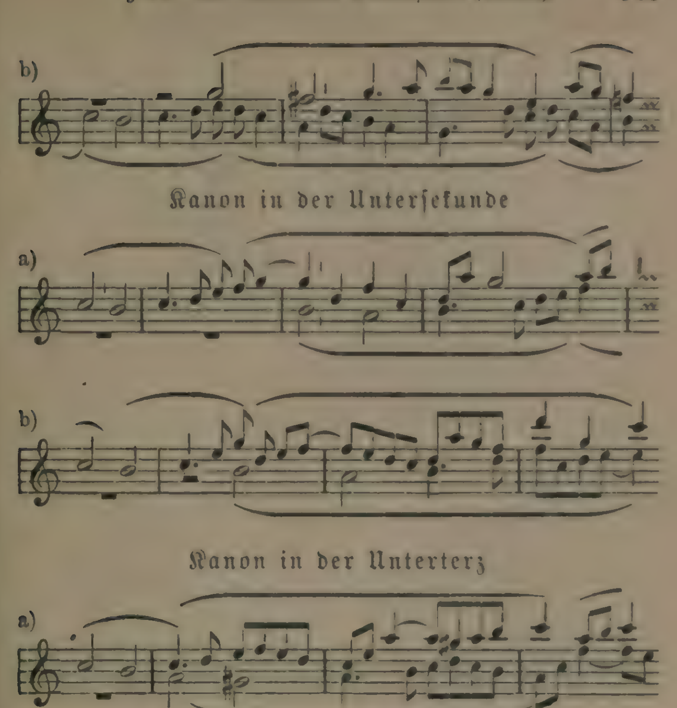


Besonderer Beliebtheit erfreuen sich auch die Kanons in der Quarte und Quinte, welche, wie die in der Sekunde, die Harmonie verändern und daher ebenfalls enge Führung lieben, aber auch in längeren Abständen keinerlei Schwierigkeit machen:

Kanon in der Quarte



Kanon in der Quinte

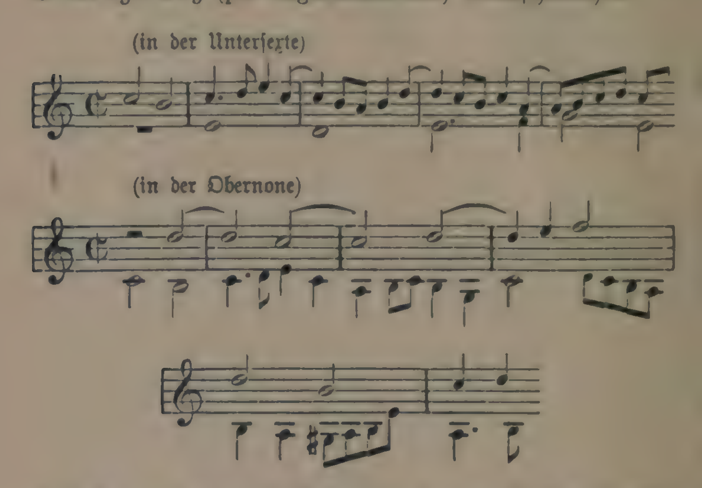




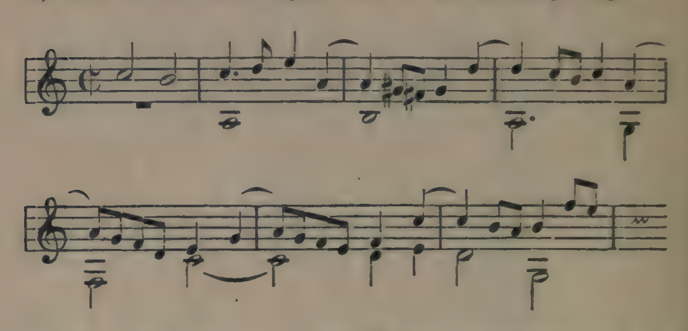
Die weiteren Möglichkeiten können aus den gegebenen Beispielen ersehen werden, wenn man die Stimmen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts in der Oktave versetzt; dann wird nämlich:

der Kanon in der Oberquinte zum Kanon in der Unterquarte
„ „ „ „ Oberquarte „ „ „ „ Unterquinte
„ „ „ „ Oberterz „ „ „ „ Untersexte
„ „ „ „ Obersekunde „ „ „ „ Unterseptime
„ „ „ „ Untersekunde „ „ „ „ Oberseptime
„ „ „ „ Unterterz „ „ „ „ Obersexte.

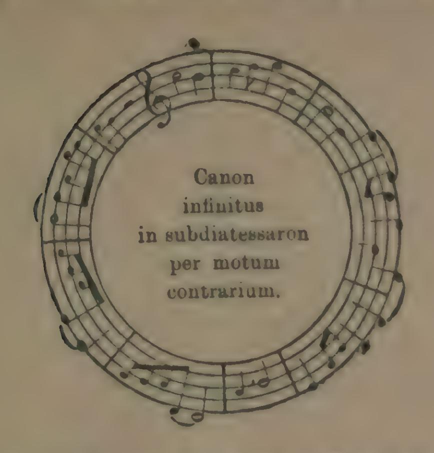
Ein paar Beispiele mögen auch den Kanon in der Verlängerung (per augmentationem) veranschaulichen:



Natürlich sind ähnliche Bildungen in allen beliebigen Abständen möglich. Zur Illustration des Kanons in der Umkehrung (Gegenbewegung, per motum contrarium) wähle ich einen in der Unterdezime und in der Verlängerung:



Kanons, die wieder in den Anfang zurücklaufen, d. h. beliebig lange immer wiederholt werden können, heißen Zirkelkanons, und man notiert dieselben scherzweise gern in folgender Gestalt:



Die zweite Stimme setzt einen halben Takt später in der Unterquarte ein und ahmt die erste streng in der Gegenbewegung nach.

Endlich stehe hier auch noch ein kleiner Krebskanon in der Oktave:

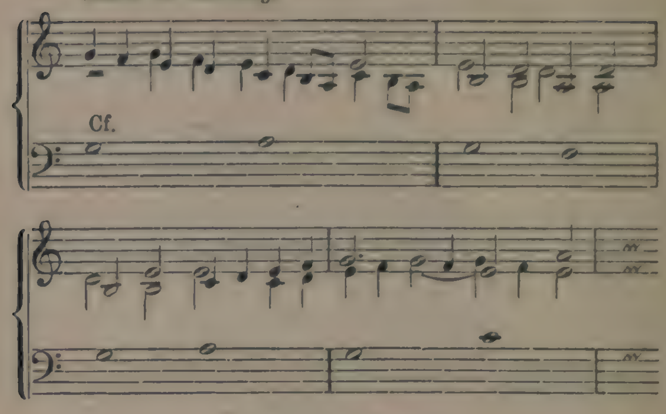


d. h. die imitierende Stimme singt als Kontrapunkt dieselben Töne rückwärts also:



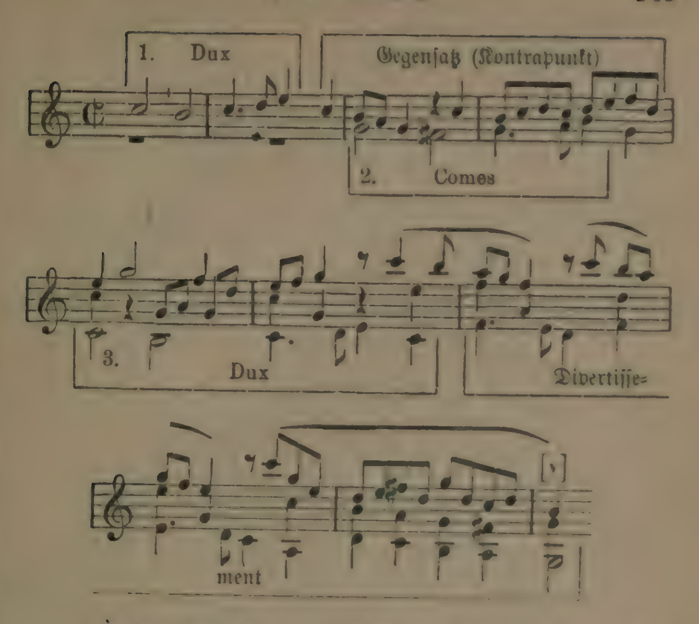
Werden drei oder vier Stimmen kanonisch geführt, so ist es natürlich für den Komponisten noch schwerer, etwas gut Zusammenhängendes und Inhaltvolles zusammenzubringen. Häufiger findet man zweistimmige Kanons als zweite und dritte Stimme zu einem gegebenen Cantus firmus z. B. (von Zarlino):

Kanon im Einklang.



§ 43. Die Fuge.

Die Fuge ist nicht von der Starrheit und Unerbittlichkeit der Konsequenz wie der Kanon, sondern verwebt strenge Imitation und freie Kontrapunkte in anmutigster Weise zu einem Ganzen. Sie ist auch der Lieblingstummelplatz der weiteren oben erläuterten Künste des doppelten (dreifachen und vierfachen) Kontrapunktes. Wie beim Kanon beginnt eine Stimme und trägt einen prägnanten nicht langen Gedanken (manchmal nur wenige Töne, manchmal aber auch acht und mehr Takte) vor; dann setzt eine zweite Stimme ein und imitiert das gehörte Thema in der Oberquinte oder Unterquarte, doch mit gewissen Rücksichten auf die Wahrung der Tonart, deren wichtigste die gegenseitige Beantwortung von Tonika und Dominante ist. Während des Vortrags der Antwort fährt die erste Stimme mit einem Kontrapunkte fort, der gewöhnlich später noch ausgenutzt wird. Ist die Fuge dreistimmig, so folgt nun weiter die dritte Stimme (die Reihenfolge der Stimmen liegt im Belieben des Komponisten) wieder mit dem Thema in seiner ersten Gestalt (Dux [Führer]) und eine vierte nimmt wieder die Antwort (Comes [Begleiter]). Sobald alle Stimmen sich mit Dux oder Comes eingeführt haben, der Satz also seine volle Stimmenzahl erreicht hat, ist die erste Durchführung beendet z. B.:



Wie das Beispiel zeigt, folgt nach Abschluß der ersten **Durchführung** ein mehr oder minder ausgedehntes freies Zwischenspiel (Divertissement oder Andamento), das so geleitet wird, daß es in den für den Anfang der zweiten Durchführung normalen Einsatz des Gefährten in einer Stimme, die ihn vorher nicht gebracht, naturgemäß überführt. Hier moduliert das Divertissement nach G-dur, und der abschließende Takt wird zugleich erster des einsetzenden Gefährten, d. h. er wird zum leichten umgedeutet [v]. Die zweite Durchführung bringt ebenfalls abwechselnd Dux und Comes aber mit vollzähligen Stimmen (mit dem Comes beginnend); die Kontrapunkte der Stimmen können dazu jedesmal neue sein, was gut ist, wenn dabei wenigstens charakteristische Motive wiederkehren; oder aber die Stimmen der ersten Durchführung werden in der zweiten nach dem Gesetz des doppelten Kontrapunkts in der Oktave umgekehrt, auch wohl der Kontrapunkt des Comes, wenn er für die Umkehrung in der Duodezime berechnet war, unverändert (ohne Transposition) zum

Dux genommen usw. Kurz, der Erfindungs- und Kombinationsgabe sind keine Schranken gesetzt. Der zweiten Durchführung folgt wieder ein Divertissement, diesem die dritte Durchführung, welche gewöhnlich nicht in der Haupttonart und ihrer Dominante, sondern in der Parallele oder einer anderen verwandten Tonart steht, auch wohl selbst von einem Thema-Einsatz zum andern noch weiter moduliert. Die Anzahl der Durchführungen steht im Belieben des Komponisten; er muß ermessen, ob das Thema noch Anziehungskraft genug für eine vierte und fünfte Durchführung besitzt, und vor allen erfordert natürlich eine größer angelegte Fuge auch den Aufwand komplizierterer kontrapunktischen Mittel. Das Meisterstück spart sich der Komponist gewöhnlich bis zum Ende auf, nämlich das eine letzte Durchführung vorstellende Stretto, die Engführung, d. h. kanonische Ineinanderdrängungen von Dux und Comes durch alle Stimmen. Das genauere Studium der Technik der Fuge gehört in die Kompositionslehre; hier hatten wir nur festzustellen, inwiefern die Fuge diejenige Form ist, in welcher die doppelten und imitierenden Kontrapunkte ihre reichste Verwendung finden.

§ 44. Doppelfuge 2c.

Eine Fuge mit zwei Themen (Subjekten), die entweder zunächst gesondert durchgeführt werden und sodann gleichzeitig erscheinen oder aber auch von Anfang an zusammen auftreten, heißt Doppelfuge; es gibt auch Fugen mit drei, ja mit vier und mehr Subjekten (Tripelfugen, Quadrupelfugen 2c.). Eine Fuge, die sich entwickelt, während ein Choral als Cantus firmus in einer Stimme in langen Tönen zeilenweise mit größeren Unterbrechungen fortgeführt wird, heißt Choralfuge.

§ 45. Gegenfuge.

Eine Fuge, in der der Comes die Umkehrung des Dux ist, heißt Gegenfuge. Beispiele von Gegenfugen finden sich in Bachs „Kunst der Fuge", die jedem, der die komplizierteren kontrapunktischen Formen studiert, ans Herz gelegt werden muß. Selbstverständlich muß jeder Theorieschüler das „Wohltemperierte Klavier" gründlich durcharbeiten. Anleitung dazu gibt des Verfassers „Katechismus der Fugenkomposition".

§ 46. Fugato.

Fugato, d. h. „fugiert“ nennt man einen Satz oder einen Teil (besonders Durchführungsteile in größeren Werken), wenn er nach Fugenart ein kurzes Thema (gewöhnlich dem Hauptthema des Satzes entnommen) durchführt, ohne sich jedoch streng an das Schema und die weitere Gestaltung der Fuge zu binden. Der Grad der Annäherung an die wirkliche Fuge steht im Belieben des Komponisten.

---

5. Kapitel.

Die freie Komposition.

§ 47. Homophonie und Polyphonie.

Diejenige Schreibweise, welche mehrere Stimmen einer einzigen als der Haupt- oder Melodiestimme (gleichviel ob immer derselben oder wechselnden) unterordnet, nennt man homophon; ist dagegen jede Stimme jeder anderen gleichberechtigt und geht ihren eigenen Gang sowohl in rhythmischer als in melodischer Beziehung, so heißt die Setzweise polyphon. Oben wurde darauf hingewiesen, daß die strengen Formen der Imitation zwar eine Stimme von der andern ableiten, aber dieselben stets so verbinden, daß sie rhythmisch und melodisch sich scharf gegeneinander abheben.

Die polyphone und homophone Setzweise sind aber für gewöhnlich nicht derart geschieden, daß etwa für gewisse Kunstformen die eine, für andere die andere zur Anwendung käme. Denn, wenn es auch vielleicht gebräuchlich ist, Motetten und Psalmen, Orgelstücke, Streichquartette und andere Werke ernsterer Haltung polyphon anzulegen, so ist das doch keineswegs eine Notwendigkeit, und beinahe jede Motette enthält auch ganz schlicht gesetzte (homophone) Partien; andererseits hindert nichts, Tänze, Märsche, Lieder und anderes nach Kanon- und Fugenart zu arbeiten.

Je nachdem ein Werk für diese oder jene Instrumente, je nachdem es geistlich oder weltlich ist usw., unterscheidet man zunächst

Vokalmusik und Instrumentalmusik.

jene nur für Singstimmen, diese nur für Instrumente; doch gibt es auch eine hochentwickelte

Vokalmusik mit Instrumentalbegleitung.

Ferner unterscheidet man

weltliche und geistliche (Kirchen-) Musik,

oder hinsichtlich der Größe der Anlage der Werke und der Ausdehnung des instrumentalen und vokalen Apparates

Konzertmusik und Kammermusik

und erstere wieder, je nachdem gesungen oder gespielt wird, als

Chormusik und Orchestermusik,

denen beiden die

Musik für eine Solostimme

(Gesang oder Instrument) mit oder ohne Begleitung gegenübersteht. Mit dem Namen

Ensemblemusik

bezeichnet man das Zusammenwirken mehrerer solistischen Parte.

§ 48. Vokalmusik.

Weiter unterscheidet man die

a cappella-Musik

(d. h. durchaus ohne Instrumente nur gesungene Musik) von der begleiteten Vokalmusik. Die a cappella-Musik kommt einstimmig heute fast gar nicht mehr vor, wohl aber zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig bis zu 16, ja in vereinzelten Fällen zu noch viel mehr Stimmen. Die Klangfarben, mit denen die reine Vokalmusik zu rechnen hat, sind:
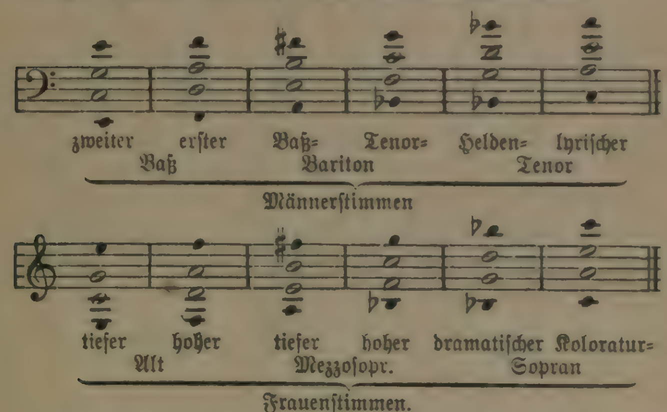
Männerstimmen und **Frauenstimmen** (oder **Knabenstimmen**).

Die Männerstimmen beherrschen die tieferen Tonlagen etwa von groß F bis eingestrichen b, die Frauen- und Knabenstimmen die höheren etwa von klein f bis zweigestrichen b. Frauenstimmen und Knabenstimmen beherrschen denselben Umfang und unterscheiden sich nur durch das Timbre, das bei den Knabenstimmen idealer, leidenschaftsloser ist. Zum Ensemble- oder Chorgesang stellt man entweder

gleiche Stimmen (Voces aequales) oder
gemischte Stimmen (Voces inaequales, mixtae)

zusammen. Gleiche Stimmen sind nur Männerstimmen oder nur Frauen(Knaben)stimmen; der gemischte Chor stellen

Männerstimmen mit Frauen- oder Knabenstimmen zusammen. Die Männerstimmen sind entweder hohe (Tenöre) oder tiefe (Bässe) oder mittlere Stimmen (Baryton). Für gewisse Kunstgattungen unterscheidet man die Tenöre noch in helle (hohe, lyrische) und dunkle (baritonartige, Heldentenöre), die Bässe in hohe (erste) und tiefe (zweite), die Baritone in Tenorbaritone (höhere) und Baßbaritone (tiefere). Nach der größern oder geringern Noblesse der Klangfarbe unterscheidet man endlich noch ernste (seriöse) und komische Stimmen (buffi: Tenorbuffo, Baßbuffo). Die Frauen- oder Knabenstimmen sind entweder hohe (Sopran) oder tiefe (Alt) oder mittlere (Mezzosopran); die Sopranstimmen sind entweder hell und spitz (naiver Sopran) oder voll und dunkel (dramatischer Sopran), die Mezzosopranstimme kommt mit hellerem und dunklerem Timbre vor. Jede Stimme hat eine mittlere Region, in welcher sie sich am bequemsten und ausgiebigsten bewegt; folgende Übersicht mag das veranschaulichen:



Man notiert für die Stimmen entweder mit den speziellen für sie bestimmten Schlüsseln (vgl. § 2) oder für Frauenstimmen im Violin-, für Männerstimmen im Baßschlüssel, für Tenor aber jetzt gewöhnlich ebenfalls im Violinschlüssel, eine Oktave höher, als er klingt (in Sopranlage). Dabei schreibt man entweder je zwei Stimmen (nur selten drei) auf ein System oder aber jede für sich (z. B. für Männerchor die beiden

Tenöre auf das obere System mit Violinschlüssel [eine Oktave zu hoch], die beiden Bässe auf das untere mit Baßschlüssel).

Die a cappella-Musik ist entweder für Solostimmen (Duett, früher auch Bicinium, Terzett, früher auch Tricinium, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Oktett) oder für Chor (Männerchor, Frauenchor, Knabenchor, gemischter Chor) oder aber für Doppelchor oder auch mehrfach geteilte Chöre, resp. für Chor mit einzelnen Solostimmen geschrieben. Die begleitete Gesangsmusik fügt zu all diesen möglichen Kombinationen in jedem einzelnen Falle noch die Instrumentalbegleitung; natürlich ist aber der einstimmige Gesang, der ohne Begleitung in der neueren Literatur selten auftritt, mit Begleitung gerade der häufigste. Die instrumentale Begleitung ist entweder einem einzelnen Instrumente (Pianoforte, Orgel, Harfe, Gitarre, Mandoline, seltner einem Streich- oder Blasinstrument) oder aber einer Zusammenstellung mehrerer oder vieler Instrumente (Orchester) anvertraut. Nicht selten hebt sich aus der Instrumentalbegleitung eine Stimme solistisch mit der Gesangstimme oder den Gesangstimmen rivalisierend heraus, in welchem Falle das betreffende Instrument „obligat“ genannt wird (Violine, Flöte, Klarinette, Cello ꝛc.).

§ 49. Die Musikinstrumente.

In der Instrumentalmusik unterscheidet man verschiedene Ensembles, je nach den angewandten Instrumentenarten. Die Instrumente werden zunächst unterschieden in:

I. Saiteninstrumente,
II. Blasinstrumente,
III. Schlaginstrumente.

Die Saiteninstrumente zerfallen wieder in

a) solche mit gerissenen oder geschlagenen Saiten (Harfeninstrumente) und
b) solche mit gestrichenen Saiten (Streichinstrumente).

Die ehedem sehr zahlreiche Familie der Instrumente mit gerissenen oder geschlagenen Saiten ist jetzt nur noch mit wenigen Arten vertreten, nämlich den Harfen, Zithern, Gitarren, Mandolinen und den allverbreiteten Klavieren

nebst deren Vetter, dem Zimbalon der Ungarn; Harfe, Klavier und Zimbalon sind Instrumente mit sehr vielen Saiten und beherrschen das gesamte Tongebiet; Zither und Gitarre sind zwar viel kleiner, begreifen aber doch auch noch das Gebiet der menschlichen Singstimmen ganz. Die Mandoline ist ein Instrument von der Tonlage der Frauenstimmen. Alle diese Instrumente sind der Mehrstimmigkeit fähig, sofern auf ihnen mehrere Töne auf einmal angegeben werden können. Am unbeschränktesten ist diese Fähigkeit auf dem Klavier, das für jeden Ton besondere Saiten hat und chromatisch von $_2$A bis a^4 reicht. Das Zimbalon reicht von groß E bis e^3 chromatisch, gibt aber stets nur zwei Töne wirklich gleichzeitig, da es nur mit zwei Hämmerchen bespielt wird. Die Harfe entbehrt der Chromatik, d. h. sie ist diatonisch in Ces-dur gestimmt und reicht von $_2$Ces bis fis^4; alle gleichnamigen Saiten können gleichzeitig um einen halben oder um einen ganzen Ton in die Höhe gestimmt werden, so daß der Harfe wohl alle Tonarten möglich sind, doch wie gesagt, nicht chromatisch. Die Zither dient nur untergeordneten musikalischen Unterhaltungszwecken und hat bisher in die Kunstmusik keinen Eingang gefunden; sie beherrscht aber chromatisch den Umfang von $_1$Fis bis f^1 in besonderen nach Harfenart gerissenen Saiten und hat dazu noch fünf über ein Griffbrett laufende Saiten, die wie die der Bratsche gestimmt sind (die höchste doppelt bezogen: c g d′ aa′). Die Gitarre hat sechs Saiten der Stimmung E A d g h e′ (Notierung eine Oktave höher), die Mandoline vier Saitenpaare der Stimmung der Violine gg dd′ aa′ ee″ (neapolitanische M.) oder 5—6 Saitenpaare der Stimmung g c′ a′ d″ e″ oder g h e′ a′ d″ e″.

Die heute gebräuchlichen Streichinstrumente bilden eine nach demselben Typus in verschiedenen Dimensionen gebaute Familie, bestehend aus den Violinen, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen. Von diesen ist die Violine das Diskantinstrument, ihre vier Saiten haben die Stimmung: g d′ a′ e″; die Bratsche ist das Altinstrument (wird auch Alto oder Viola alta genannt) und ist gestimmt in c g d′ a′; das Cello ist Baß- oder Tenorinstrument und steht eine Oktave tiefer als die Bratsche in C G d a, und der noch tiefere Kontrabaß endlich ist in Quarten gestimmt: $_1$E $_1$A D G. Alle vier

sind in bescheidenem Maße der Mehrstimmigkeit fähig, doch ist ihr wahres Element das einstimmige Melodie- oder Passagenspiel. Durch Verkürzung der Saiten kann wie bei Mandoline, Gitarre und Zither weit über die Tonhöhe der höchsten Saite hinaufgegangen werden, bei der Violine bis a^4 ja c^5, bei der Bratsche bis c^3 oder g^3, beim Cello bis g^2, beim Kontrabaß bis c^1 (dem Klange nach; man notiert aber für Kontrabaß eine Oktave höher). Alle Streichinstrumente können gelegentlich als Instrumente mit gerissenen Saiten behandelt werden, was durch pizzicato verlangt wird. Durch Erzielung von Teilschwingungen der Saiten mittels Berührung der Knotenpunkte entsteht das Flageolett. Ausführlicheres darüber s. im „Katechismus der Musikinstrumente".

Die Blasinstrumente scheiden sich zunächst in zwei Abteilungen:

I. Holzblasinstrumente,
II. Blechblasinstrumente;

wenn auch diese Unterscheidung insofern nicht ganz korrekt ist, als manche Holzblasinstrumente vielfach aus Blech gefertigt werden (z. B. Es-Klarinetten), so hat man sich doch allgemein an dieselbe gewöhnt.

Die Holzblasinstrumente scheiden sich weiter in die Familien:

a) Flöten (ohne Zungen),
b) Schalmeien (mit Doppelrohrblatt),
c) Klarinetten (mit einfachem Rohrblatt).

Die Flöten des Orchesters sind durchaus Diskantinstrumente (doch weist die Orgel Flöten der ungeheuern Größe von 40 Fuß Länge auf); man unterscheidet die große Flöte, deren Umfang vom kleinen h bis c^4 chromatisch reicht, und die kleine oder Pickelflöte, die eine Oktave höher steht, aber ohne die drei tiefsten Töne der großen Flöte, also von d^2 ab bis c^5. Für Pickelflöte wird eine Oktave tiefer notiert als sie klingt (für Militärmusik ist die Stimmung in Des für die Pickelflöte gebräuchlich). Die Familie der Schalmeien hat Repräsentanten durch alle Tonlagen: für den Diskant die Oboe (Umfang: klein b—f^3), für die Altlage Englisch Horn (Umfang f—c^3, aber eine Quinte höher notiert, als es klingt), für die Baßlage Fagott (Umfang

$_1B$—b^1 ja f^2) und endlich für die Kontrabaßlage Kontrafagott (eine Oktave tiefer stehend als Fagott). Die Familie der Klarinetten ist zunächst vertreten durch die eigentlichen Klarinetten, welche die Alt- und Sopranlage beherrschen und in den Stimmungen in C, B und A seltener D und für Militärmusik in Es und As gebaut werden; die Naturtonart der Klarinetten (d. h. z. B. A-dur für die A-Klarinette) wird stets als C-dur notiert. Der Umfang aller Klarinettenarten ist in der Notierung vom kleinen e (Klang auf der A-Klarinette = cis, auf der Es-Klarinette = g) bis g^3 (Klang auf der A-Klarinette = e^3, auf der Es-Klarinette = b^3) ja c^4. Die Altklarinette in F oder das Bassetthorn (Umfang groß F bis c^3, aber eine Quinte höher notiert) ist heute fast ganz veraltet, die Baßklarinette (in B oder selten in A) steht eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Klarinette und wird eine Oktave höher notiert als sie klingt. Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch die nur in Frankreich und Belgien bekannten Saxophone, eine Art Klarinetten, nämlich Instrumente mit einfacher (aufschlagender) Rohrblattzunge, die aber aus Blech gefertigt werden und zufolge der zylindrischen Bohrung der Schallröhre nicht quintoyieren, d. h. beim Überblasen nicht in die Duodezime überschlagen, sondern wie die Oboe und Flöte oktavieren; das Saxophon wird in acht Größen gebaut, von den Dimensionen der Pickelflöte bis zu denen des Kontrafagotts. Eine Art Oboen resp. Fagotte aber ebenfalls aus Blech und sehr weit mensuriert sind die den Saxophonen nachgebildeten, ebenfalls in allen Größen gebauten Sarrusophone.

Die Blechblasinstrumente scheiden sich in die Familien:

a) Trompeten und Posaunen,
b) Kornette und Hörner,
c) Bügelhörner und Tuben.

Alle diese Instrumente werden heutzutage mit Mechanismen gebaut, die ihnen gestatten, die Lücken der Naturskala (vgl. § 20) auszufüllen, die Posaunen mit der sogenannten Zugvorrichtung, alle übrigen mit Ventilen. Trompeten und Hörner wurden aber früher als sogenannte Naturinstrumente (Naturtrompete, Waldhorn) in allen Stimmungen der chromatischen Skala

(Hörner in tief A bis hoch C, Trompeten in tief A bis hinauf zu As) gebaut. Bezüglich des Tonvermögens der einzelnen Stimmungsarten verweisen wir auf den „Katechismus der Musikinstrumente", wo auch ihre Technik erklärt ist. Hier sei nur allgemein angemerkt, daß die *Posaunen* in Alt-, Tenor-, Baß- und Kontrabaßlage gebaut werden (tiefster Ton: A bezw. E $_1$H $_1$E) und bequem $2^1/_2$ Oktave Umfang haben (es^2 b^1 f^1 b). Die *Trompeten* werden heute gewöhnlich in F oder hoch B gebaut, letzteres zur Bequemlichkeit der Bläser, wenn es hohe Melodien zu blasen gilt; fürs Orchester sollte man aber auf die mächtigere große F-Trompete keinesfalls verzichten! Die *Ventiltrompete* in hoch B (kleine B-Trompete) reicht nur von klein e bis d^3 chromatisch, die Ventiltrompete im F dagegen von groß H bis d^3. Die jetzt allgemein und fast einzig gebrauchten *Ventilhörner* in F haben einen Umfang von Kontra $_1$H chromatisch bis b^2. Das *Kornett* ist eigentlich eine Art kleines Horn: das hauptsächlich gebrauchte *Ventilkornett* in B hat denselben Umfang wie die kleine B-Trompete, klingt aber würdeloser und tändelnder. Die *Bügelhörner* sind im Orchester gar nicht in Gebrauch, gehören auch wegen ihres groben, dumpfen oder stumpfen Tones nicht hinein; nur den tiefen Baßinstrumenten hat man aus Not den Zutritt gestattet (*Baßtuba*). Man baut Bügelhörner in allen Stimmlagen, für die Sopranlage als *Piccolo* in Es (Umfang: a—b^2) und *Flügelhorn* in B (Umfang e—b^2), für die Altlage als *Althorn* in Es (Umfang: A—es^2), für die Tenorlage als *Tenorhorn* in B (Umfang: E—b^1). Die *Baß*instrumente dieser Familie haben nicht wie alle anderen Ventilinstrumente drei sondern vier Ventile und sind in der Lage, durch dieselben die Lücke zwischen dem 1. und 2. Naturtone auszufüllen. Doch erreichen den ersteren nur die höchsten Arten; der menschliche Atem ist zu schwach, die ungeheuren tiefsten Töne dieser Instrumentenkolosse zum Ansprechen zu bringen; immerhin reicht aber die Baßtuba oder der *Tenorbaß* in B (ein Tenorhorn mit 4 Ventilen und etwas weiterer Mensur) in der Tiefe bis Kontra $_1$B ja $_1$A und $_1$G (in der Höhe bis b^1), das *Bombardon* in Es nur ein oder zwei Stufen weiter hinab (in der Höhe bis höchstens es^1) und endlich die *Kontrabaßtuba* in B gar bis Kontra E oder Es (in der

Höhe bis b). Fürs Orchester nehmen die Komponisten statt der aufgeführten in B und Es vielmehr Instrumente in C und F an, nämlich die Baßtuba in C, das Bombardon in F und die Kontrabaßtuba in C, müssen sich aber gefallen lassen, daß die Bläser sich doch jener in der Militärmusik heimischen bedienen.

Von den im Orchester gebräuchlichen Schlaginstrumenten sind die höchststehenden die mit abgestimmten Tönen, nämlich: Pauken, Glocken, Stahlspiel und Xylophon. Die Pauken sind gewöhnlich zu zweien (eine kleine [stimmbar zwischen B und f]) und eine große [stimmbar zwischen F und c]) oder zu dreien (eine mittlere, stimmbar zwischen A und d) vertreten. Die Glocken- oder richtiger Zimbel-Spiele haben einen Umfang von es^2 chromatisch bis as^3 und werden eine Oktave tiefer notiert; das in der Wirkung nahe stehende Stahlspiel (auch Lyra genannt) reicht von b^2 bis c^5 und wird zwei Oktaven tiefer notiert. Das Xylophon (Holzharmonika, Holz- und Stroh-Instrument), hat einen Umfang von c^1 bis c^4 chromatisch. Die übrigen nicht abgestimmten Schlaginstrumente (Lärminstrumente) sind: a) Trommeln, und zwar die Große Trommel (Gran cassa), Rolltrommel (Wirbeltrommel, Caisse roulante), die Militärtrommel (helle Trommel) und baskische Trommel (auch Tambourin genannt), b) dröhnende Metallscheiben, nämlich das Tamtam, auch Gong genannt (mit einem Schlägel geschlagen) und die Becken (je zwei gegeneinandergeschlagen oder auch eines als Ersatz fürs Tamtam mit einem Schlägel bearbeitet), c) Klingel- und Klapperinstrumente, nämlich Triangel (ein gebogener Stahlstab, der mit einem Stäbchen angeschlagen wird) und Kastagnetten (gegeneinandergeschnellte halbkugelige Holzstückchen).

Als Soloinstrumente (ohne Begleitung anderer) sind heute gebräuchlich das Klavier, die Orgel, auch die Violine, seltener das Violoncello oder die Bratsche, sowie auf niederer Stufe das Zimbalon, die Zither, die Gitarre. Besonders für Klavier und Orgel gibt es eine ausgedehnte und vielseitig entwickelte Solo-Literatur, und man spricht von einem besonderen Klavierstil und Orgelstil; beide sind einander sehr ähnlich, sofern reiche Figuration und Verbrämung mit Verzierungen für beide charakteristisch ist: beim Klavier ist dieselbe nötig, weil der Ton nicht ausgehalten und geschwellt

werden kann, bei der Orgel umgekehrt, weil das starre gleichmäßige Fortklingen des Tones (ohne crescendo und diminuendo) zu massiv und bedrückend sein würde. Auch für die andern oben genannten Instrumente sind solche Verzierungen charakteristisch (wie auch früher für die Laute). Dagegen ist den Streich- und Blasinstrumenten kantable Melodik angemessen, sei es, daß sie chormäßig wie die Singstimmen zusammentreten, oder daß sie solistisch erscheinen mit Hervorhebung einer reicher ausgeführten Stimme (der Melodie), der sich die andern unterordnen.

§ 50. Orchester.

Wirken alle Klassen der Instrumente zusammen (Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente), so ist der Instrumentenkörper ein volles Orchester, das man großes Orchester nennt, wenn es außer den Holzbläsern auch Hörner, Trompeten und Posaunen enthält, kleines Orchester dagegen, wenn die Posaunen fehlen und die Hörner nicht zu vier sondern nur zu zwei vertreten sind. Fehlen die Saiteninstrumente, so hat man eine Harmonie- oder eine Militärmusik, fehlen auch die Holzbläser, so hat man eine Hornmusik (Jägermusik, franz. Fanfare), vor sich. Die gewöhnlichen Besetzungen sind:

a) Streichorchester:
Erste Violinen,
Zweite Violinen,
Bratschen,
Violoncelli,
Kontrabässe.
(eventuell mit noch weitern Teilungen der Violinen, Bratschen und Bässe)

b) Kleines Orchester:
2 große Flöten,
2 Oboen,
2 Klarinetten,
2 Fagotte,
2 Hörner,
2 Trompeten,
Pauken,
Streichorchester.

c) Großes Orchester:
Pickelflöte,
2 (3) große Flöten,

2 (3) Oboen,
(Englisch Horn),
2 (3) Klarinetten,
(Baßklarinette),
2 Fagotte,
(Kontrafagott),

—

4 Hörner,
2 (3) Trompeten,
3 Posaunen,
(Baßtuba),
(3) Pauken,
(Becken, Tamtam),
(Große Trommel, Rolltrommel, Militärtrommel),
(Triangel, Kastagnetten),
(Glocken, Zimbelspiel oder Stahlspiel, Xylophon),
(Harfe),
(Klavier),
Streichorchester (ev. mit weiteren Teilungen),
(Orgel).

—

Tritt Chor oder treten überhaupt Singstimmen hinzu, so erhalten dieselben gewöhnlich ihren Platz über dem Streichorchester und zwar in der natürlichen Ordnung der Stimmen [Sopran zu oberst]; Solostimmen werden nach demselben Prinzip über dem Chor geordnet.

d) Militärmusik (preußische Infanterie):

2 Flöten und Pickelflöte (in Des),
2 Oboen,
As-Klarinette,
Es-Klarinette (doppelt besetzt),
B-Klarinette (mehrfach besetzt, 2- oder 3fach geteilt),
Altklarinette in Es (2)
2 Fagotte,
Kontrafagott,

(in Frankreich und Belgien kommen dazu die Saxophone und Sarrusophone).

4 Ventilhörner,
4 Ventiltrompeten,
4 Posaunen,
Piccolo in Es (1),
Flügelhörner in B (2),
Althörner in Es (2),
Tenorhörner in B (2),
Tenorbaß in B (1),
Baßtuben (3),
Große Trommel und Becken,
Kleine Trommel,
Stahlspiel.

c) Hornmusik (preußische Jägermusik):

4 Trompeten in Es,
4 Hörner in Es,
Piccolo in Es,
Flügelhörner in B (2),
Althörner in Es (2),
Tenorhörner in B (2),
Tenorbaß (Bariton),
Tuba (2).

§ 51. Die musikalischen Formen.

Die allgemein gebräuchlichen Namen für die vielen verschiedenen Arten musikalischer Kunstwerke beziehen sich nur zum kleinsten Teile auf die Besetzung (vokal und instrumental), für welche sie gedacht sind. Allerdings gebraucht man gewisse Namen nur für Werke, die für ein bestimmtes Ensemble geschrieben sind, z. B. Symphonie, Ouvertüre (für volles Orchester), Kassation, Divertimento (für ein Ensemble einiger Blasinstrumente mit oder ohne Streichinstrumente [Solobesetzung]), besonders auch Namen, welche auf eine bestimmte Anzahl zusammenwirkender hinweisen (Duo, Trio, Quartett usw.). Überwiegend aber betreffen die Namen musikalischer Werke vielmehr den rein musikalischen Aufbau, einerseits also die „Form“ und andererseits den Charakter, die Tendenz, den besonderen Zweck des Werkes. Hinsichtlich der Form unterscheidet man nur eine beschränkte Anzahl

Haupttypen, nämlich für einzelne geschlossene Sätze eigentlich nur drei: die Liedform, Rondoform und Sonatenform. Die Liedform hat nur einen Hauptgedanken, ein Thema, das aber gewöhnlich zweimal auftritt zu Anfang und zum Schluß, während in der Mitte eine weniger thematisch als tonartlich kontrastierende Partie eingeschoben wird, welche die Wiederholung wirkungsvoll vorbereitet; manchmal löst sich diese Mittelpartie als ein selbständiger, stärker abstechender Zwischen- oder Seitensatz los, das „Trio“, das, wenn in der Dur-Variante der Haupttonart stehend, wo diese Moll ist (z. B. in C-dur statt C-moll), Maggiore oder wenn in der Moll-Variante der Haupttonart stehend, wo diese Dur ist (z. B. C-moll statt C-dur), Minore genannt wird; ja manchmal erscheinen sogar zwei Trios, so daß das Hauptthema dreimal auftritt. Diese Form kann sich in höherer Potenz wiederholen, wenn sowohl der Hauptsatz wie das Trio die vollausgebildete dreiteilige Form hat (erweiterte Liedform). Die Rondoform stellt einen Hauptgedanken und mindestens einen Nebengedanken auf, der ebenfalls wiederkehrt, also nicht nur dazu da ist, den Wiedereintritt des Hauptgedankens vorzubereiten. Nicht selten erscheint in der Mitte eine weniger fest gestaltete Zwischenpartie oder ein drittes Thema; auch tritt oft das Hauptthema mehr als zweimal auf, nicht selten in der Mitte in einer fremden kontrastierenden Tonart. Die ältesten Rondos z. B. bei Couperin wiederholen das Hauptthema viele Male, immer wieder einen anderen Zwischenteil (Couplet) einschiebend, wodurch der Hauptgedanke den Charakter eines Refrains bekommt. Die Sonatenform endlich ist die höchststehende von allen, sofern sie sich nicht begnügt, die Themen einander gegenüberzustellen, sondern dieselben in einer sogenannten Durchführung ihre Kräfte messen läßt; in der Regel ist die Sonatenform so angelegt, daß einem kraftvollen, charakteristischen, ersten Thema sozusagen dem Vertreter des männlichen Prinzips, ein gesangsmäßiges, weicheres zweites Thema gegenübertritt, als Repräsentant des weiblichen Prinzips, regelmäßig in anderer, aber verwandter Tonart; gewöhnlich wird die sogenannte Exposition, der erstmalige Auftritt der beiden Themen repetiert. Sodann folgt der

tonartlich aufgeregtere (bunt modulierende) Durchführungsteil, Bruchstücke beider Themen kombinierend und durch ihren Widerstreit mehr oder minder packende Steigerungen bewerkstelligend, aus denen schließlich mit der Rückkehr in die mit Vorbedacht gemiedene Haupttonart die beiden Themen wieder hervorgehen, aber das zweite Thema in seiner Gegensätzlichkeit zum ersten gemildert durch Annahme von dessen Tonart oder durch möglichste Annäherung an dieselbe. Gliedert die Liedform die Teile scharf und leicht übersichtlich, so sucht die Rondoform und noch mehr die Sonatenform einen einheitlichen ununterbrochenen Fluß zu gewinnen.

Vor der vollständigen Entwicklung der Sonatenform durch Johann Stamitz und Joseph Haydn erfreute sich für Konzerte (Klavierkonzerte, Violinkonzerte rc.) eine dem Rondo verwandte Form allgemeiner Verbreitung, welche ein Hauptthema des Tutti nach mancherlei solistischen mehr figurativen Zwischenteilen immer wieder bringt, aber in immer anderen Tonarten, nur zuletzt wieder in der Haupttonart. Man könnte diese Form die Konzertform nennen (doch ist dieselbe für die heutigen Konzerte nicht mehr gebräuchlich, überhaupt merkwürdigerweise ganz verschwunden).

Wie der Name andeutet, werden in Liedform vor allem Lieder geschrieben; doch ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß ein Lied in Rondoform angelegt wird. In Liedform konzipiert sind auch alle Tänze, besonders kürzere, und Märsche. Man könnte die Form ebensogut Tanzform nennen, da die Tänze früher gesungen und die Volkslieder getanzt wurden, so daß „Lied" im populären Sinne kaum etwas anderes ist als Tanz. Doch muß auch hier bemerkt werden, daß die Liedform sogleich in die Rondoform hinüberfließt, sobald der Komponist statt scharfer Gliederungen (die älteren Tänze weisen sogar achttaktige Reprisen auf) Verbindungen der einzelnen Teile durch überleitende Modulationen einführt. So kommt es, daß Stücke, die nach dem in ihnen durchgeführten speziellen Rhythmus die Namen von Tänzen tragen, z. B. eine Bachsche oder Häßlersche Gigue, voll ausgebildete Rondoform haben. Zur Liedform gerechnet wird gewöhnlich die Variierung eines Themas, wohl kaum mit Recht, denn ein Variationenwerk

ist, gleichviel ob es allein steht oder einen Bestandteil einer Sonate, Suite rc. bildet, auf alle Fälle ein zyklisches Werk oder es repräsentiert mehrere Teile eines solchen. Jede einzelne Variation wird natürlich die Liedform aufweisen, wenn das Thema sie aufwies; die Berechtigung zu vielmaliger Wiederholung, resp. Verkleidung des Themas kann aber doch nur darin gesehen werden, daß dasselbe zu sich selbst in Kontrast tritt und diesen Kontrast auch selbst wieder löst, d. h. es ist schließlich sogar möglich, Variationen im Stile der Sonatenform anzulegen (vgl. Beethovens letzte Quartette).

Die Rondoform zeigen vor allem die speziell als solche bezeichnete **Rondos**, welche entweder als selbständige Werke (Rondeau brillant von Weber, Rondo capriccioso von Mendelssohn) auftreten oder als die letzten Sätze zyklischer Werke. Auch **Gesangsarien** in der Oper treten oft genug in Rondoform auf, während Cavatinen, Romanzen u. dgl. gewöhnlich in Liedform stehen. Rondoform eignet naturgemäß auch den **Balladen**, besonders wie sie Löwe geschrieben. Aber auch die **Fuge** ist der Rondoform verwandt, besonders wenn sie die Divertissements reicher ausgestaltet, und auch manche **Ouverturen** (abgesehen von denen, welche nur eine Musterkarte der Hauptmelodien einer Oper vorstellen) haben die Rondoform. In Sonatenform werden vor allem die bedeutsamen ersten Sätze der **Sonaten, Trios, Quartette, Quintette** usw. bis zu den **Symphonien** für großes Orchester geschrieben. Auch die **Ouverturen** sind in der Regel in Sonatenform abgefaßt.

Werke, die aus einer kleineren oder größeren Anzahl selbständig abgeschlossener, mehr oder minder im Charakter voneinander abstechender, d. h. in Tempo, Rhythmus, meist auch Tonart verschiedener und nur ausnahmsweise (bei Variationenwerken aber regelmäßig) thematisch verwandter Sätze bestehen, nennt man **zyklische Werke**. Solche Werke sind a) die **Suite** (Partie, Partita), in älterer Zeit nur aus Tanzstücken (und zwar sämtlich in derselben Tonart) bestehend; die Hauptteile waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhts.: **Pavane, Gaillarde, Courante, Allemande** (nebst Nachtanz im Tripeltakt) so z. B. in den durch alle Sätze dieselben Themata festhaltenden, für Streichinstrumente

geschriebenen Variationensuiten J. H. Scheins, später (gegen Ende des 17. Jahrhunderts) Allemande, Courante, Sarabande und Gigue; doch wurden oft nach der Sarabande noch sogenannte Intermezzi eingeschoben: Gavotte, Passepied, Branle, Menuett oder auch Variationen (Doubles) über ein Tanzstück oder ein Lied (Air). Die um die Mitte des 17. Jahrhunderts voll entwickelte Sonata da camera für Soloinstrumente mit begleitendem Basso continuo setzt an die Spitze der Suite eine Kirchensonate oder Ouverture alten Stils, bestehend aus einer pathetischen Einleitung, die am Ende wiederholt wird, und als Hauptteil einem lebhaften fugierten Satze. Diese selbe Form haben die Concerti grossi Corellis und die Orchestersuiten (Konzerte) Händels und Bachs. Noch erheblich mehr erweitert erscheint die Form besonders bezüglich der Ausdehnung der einzelnen Sätze in der neueren Suite (für volles Orchester oder auch nur Streichorchester) wie sie Fr. Lachner u. a. geschrieben. b) Serenade (früher auch Divertimento oder Kassation) ist der Name einer anspruchsloser als die voll entwickelte moderne Suite auftretenden zyklischen Form, meist für eine beschränkte Zahl Blasinstrumente (Streichinstrumente) oder aber auch für volles Orchester. Die einzelnen Sätze sind ebenfalls meist Tanzstücke, doch nähert sich manchmal der Charakter der Serenadensätze sehr den der Sonatensätze (Symphoniesätze). Während die Suite sich von der Symphonie und Sonate hauptsächlich durch die größere Zahl der Sätze unterscheidet, unterscheidet sich die Serenade, welche ebenfalls gewöhnlich mehr als vier Sätze hat, außerdem durch einfaches, naives Wesen; sie ist heiter, mehr nur unterhaltend als erschütternd. Die großartigste rein instrumentale zyklische Form ist c) die Sonate, die Form, in welcher alle diesen Namen tragenden neueren Werke für Soloinstrumente oder für kleines Ensemble, aber auch alle Trios, Quartette, Quintette, Sextette, Septette, Oktette, Konzerte und Symphonien für kleines und großes Orchester geschrieben sind. Die Sonate besteht gewöhnlich aus vier Sätzen, einem kräftigen, bedeutenden Allegrosatz (mit oder ohne einleitendes Largo) in der oben beschriebenen Sonatenform, einem ausgeführten Andante oder Adagio in erweiterter Liedform oder auch Rondoform (manch-

mal auch als Thema mit Variationen), einem launigen Intermezzo, das den allzu tiefen Ernst des vorhergehenden Satzes wieder balanciert (Menuett, Scherzo) in Liedform mit einem, nicht selten auch mit zwei Trios, und endlich einem meist in großer Rondoform nicht selten aber auch in Sonatenform geschriebenen Schlußsatze, der im ersteren Falle Rondo, im letzteren Finale heißt. Weichen die Komponisten allzustark von dieser Ordnung der Sätze ab, so z. B., wenn sie den ersten Allegrosatz in Sonatenform ganz weglassen oder statt seiner einen mehr rondoartigen oder liedförmigen bringen; mit dem langsamen Satze enden usw., so nennen sie das Werk wohl gelegentlich Phantasie statt Sonate; jedenfalls bezeichnet der Name Phantasie (Fantasie) nicht eine bestimmte andere Form, sondern vielmehr den Mangel einer präzisierbaren Form.

Nach ihrem Charakter, ihrer Tendenz und ihrem besonderen Zwecke unterscheidet man Tonwerke zunächst im großen und allgemeinen als Kirchenmusiken, Festmusiken, Trauermusiken, Tanzmusiken, Marschmusiken. Jede dieser Rubriken spezialisiert sich aber gar mannigfaltig weiter. Beginnen wir mit der Marschmusik, so hebt sich mit Ausnahmestellung sogleich der Trauermarsch ab (Marcia funebre, Marche funèbre), weiter der feierliche Aufzug, bei welchem das Gehen mehr ein Wallen ist (die ersten Repräsentanten sind die Intraden, auch die Pavanen der Zeit um 1600), weiter der Militärmarsch mit seinen drei Abstufungen als Parademarsch (der dem Aufzug noch nahe steht), Geschwindmarsch (Pas redoublé) und Sturmmarsch (Pas de charge). Dem einen oder andern näher stehend werden alle weiteren vorkommenden Märsche sein (Festmärsche, Siegesmärsche, Huldigungsmärsche). Die Tänze sind nichts anderes als charakteristische Typen des Rhythmus und Tempo, in gewissem Maße selbst der Melodie, also Ausdrucksformen, die der Komponist treffen muß, wenn sich nicht ein Widerspruch zwischen dem Namen und der Wirkung des Stücks herausstellen soll. So ist es kein Zufall, daß die Sätze der späteren Suite: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, ähnliche Charaktertypen darstellen, wie sie die Sonate festhält, die Allemande ist seriös aber nicht langsam, die Courante

laufend aber nicht rennend, graziös, launig, dem Scherzo vergleichbar, die Sarabande gravitätisch, sehr ausdrucksvoll und mit Verzierungen überhäuft, die Gigue fortreißend im tollen Taumel. Unsere modernen Tänze haben nichts mit der Sarabande Vergleichbares aufzuweisen; die Polonäse hat wohl Grandezza (sie ist unser feierlicher Aufzug im Ballsaal, die Entrée jedes Balles), nicht aber den tiefen Ausdruck; die verflachte moderne Welt läßt sich nur noch auf der Bühne ausdrucksvolle Tänze (Pantomimen) langsamer Bewegung vorführen. Unsere Walzer, Polkas, Rheinländer, Mazurken, Ländler usw. unterscheiden sich wohl in der Taktart und den Pas (welche für den Rhythmus maßgebend sind), aber nur unmerklich im Tempo, das am stärksten den Charakter beeinflußt; sie gehören sämtlich jenem mittleren Genre an, das auch schon in der Suite die stärkste Vertretung hatte (Allemande, Loure, Bourree, Gaillarde, Rigaudon). Der Sarabande nahestehend war von älteren Tänzen die Pavane (welche aber im geraden Takte stand), auch die Passacaglia (die, wie auch die Chaconne über einem Basso ostinato allerlei Figurenwerk entwickelte, eine der ältesten Variationenformen); zur Kategorie der schnellen Tänze gehören heute der Galopp, Tschardasch (ungarisch), Furiant (böhmisch), Bolero (spanisch), Tarantelle (italienisch) und Hornpipe (englisch), von älteren außer der Gigue besonders Branle, Passepied und Passamezzo. Eine Art Suiten, d. h. zusammengesetzte Tänze in mehreren Teilen verschiedener Taktarten sind heute die Française, (Anglaise, Contretanz), Quadrille und der Kotillon (letzterer ist kein besonderer Tanz, sondern wirklich nur eine Kette selbständiger Tänze). Bereits im Mittelalter allgemein gebräuchlich war die Verbindung eines schnellen Springtanzes (Nachtanz, Proportio) mit einem ruhigen Reihentanz (Ringelreihen). Näheres über die einzelnen Tanzarten findet man in des Verfassers Grundriß der Kompositionslehre (II. Teil).

Trauermusiken, Festmusiken und Musiken für religiöse Feierlichkeiten lassen sich nicht so einfach in Unterabteilungen bringen wie Märsche und Tänze und zwar einfach darum, weil Märsche und selbst Tänze in jeder dieser Abteilungen noch einmal auftreten können. Jede Festmusik, Trauermusik

und kirchliche Feier kann Aufzüge (Märsche), Festouverturen, Symphonien, Solo- und Chorgesänge ohne und mit Orchester, ohne und mit Szene begreifen. Wir haben daher nur noch einen Blick auf die Werke zu werfen, die aus der Vereinigung der Musik mit anderen Künsten besonders der Poesie entspringen.

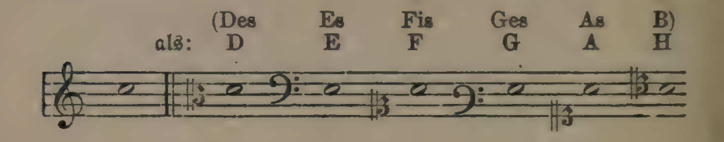
Der Verbindung der Musik mit der Poesie entspringen zunächst die einfachsten, rein lyrischen Formen: das Lied (solistisch oder als lyrisches Duett und als Chorlied), die Kavatine, lyrische Arie, die Ode, die Motette, der Hymnus; sodann die dramatischen: das Rezitativ, die dramatische Arie, das dramatische Duett, Terzett usw., weiter die zyklischen (aus selbständigen Stücken zusammengefügten): Liederspiel, Singspiel, Melodrama, Oper, Musikdrama; Kantate, Psalm, Messe, Requiem; weltliches und geistliches Oratorium (Chorwerk mit Soli und Orchester). Es ist natürlich unmöglich, in einem eng bemessenen Katechismus der Musik auch nur Andeutungen über die künstlerische Anlage solcher großen Werke zu geben; wir müssen uns deshalb bescheiden, für ihr Studium auf die Spezialwerke zu verweisen.

§ 52. Partitur. Klavierauszug.

Die vollständige Aufzeichnung eines für mehrere Instrumente oder für Singstimmen mit und ohne Instrumentalbegleitung geschriebenen Werkes in einzelnen Stimmen übereinander, so daß übersichtlich gemacht ist, was jede einzelne Stimme auszuführen hat, heißt Partitur. Die Anordnung der Parte der einzelnen Orchesterstimmen und Singstimmen übereinander folgt im allgemeinen der Ordnung, welche wir S. 157 ausführlich aufgewiesen haben. Die Kunst des Lesens einer großen Partitur ist schwierig und erfordert viele Übung, am zweckmäßigsten in der Form des Partiturspielens, d. h. der Darstellung des wesentlichen Inhalts der Partitur auf einem der Polyphonie fähigen Instrument, besonders dem Klavier. Eine Einführung in die Anfangsgründe des Partiturspiels gibt des Verfassers „Handbuch des Partiturspiels“. Auch ist es zu empfehlen, daß für größere Partituren zwei oder drei Spieler sich zusammentun, derart, daß einer das Streichorchester ver-

tritt, der zweite die Bläser und Schlaginstrumente, oder der zweite die Holzbläser und der dritte das Blech und die Schlaginstrumente. Die Bearbeitung einer Partitur fürs zwei- oder vierhändige (seltener achthändige) Spiel auf einem oder zwei Klavieren heißt Klavierauszug. Bei Werken mit Gesang (Oratorien, Opern, Psalmen 2c.) unterscheidet man Klavierauszüge mit Text (bei denen das Klavier nur das Orchester vertritt) von solchen ohne Text (bei denen das Klavier auch den Gesang mit wiedergibt). Letztere sind sehr wenig gebräuchlich. Arrangement nennt man die Bearbeitung eines Werkes für ein anderes Instrument oder Ensemble als das von Komponisten ursprünglich gewählte, z. B. die einer Symphonie für Klavier mit einem Streichinstrument usw.. natürlich ist jeder Klavierauszug ebenfalls ein Arrangement; Der Ausdruck Originalkomposition bedeutet im Gegensatz zu Arrangement, daß ein Werk von Hause aus für das betreffende Instrument oder Ensemble gedacht ist.

Das Partiturlesen wird erschwert dadurch, daß nicht für alle Instrumente die Töne so notiert werden, wie sie klingen. Einmal gibt es Instrumente, deren Tongebiet so hoch oder so tief liegt, daß ohne Anwendung des 8va oder 8va bassa die Noten wegen der vielen Hilfslinien kaum zu lesen sein würden, weshalb man sie gleich eine Oktave tiefer (Pickelflöte) oder höher (Kontrabaß, Kontrafagott, Baßklarinette u. a.) notiert als sie klingen. Dann aber gibt es noch kompliziertere Fälle, wenn nämlich Instrumente so geartet sind, daß eine bestimmte Tonart ihre Eigentonart, ihre Stimmung ist, die ihnen besonders leicht wird; dann notiert man nämlich diese Tonart als C-dur und alle anderen entsprechend mit Abziehung oder Hinzuzählung von Kreuzen oder Been, z. B. für A-Klarinette, A-Horn a als c und b als des. Man liest die transponierenden Instrumente entweder mit andern Schlüsseln ab, z. B.:

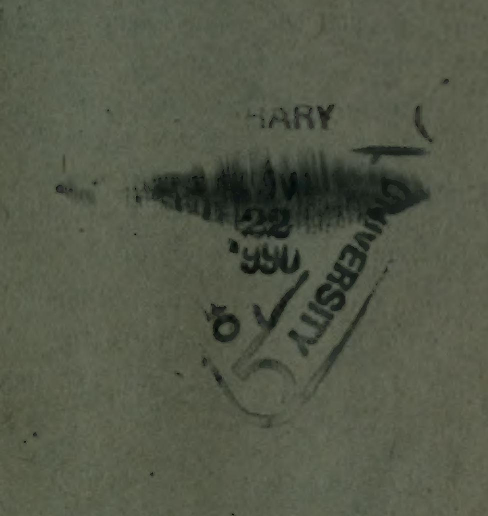


d. h. je nachdem für ein Instrument in D (Des), E (Es), F (Fis), G (Ges), A (As), H (B), geschrieben ist, muß anstatt c (𝄞) vielmehr d, e ꝛc. mit dem veränderten Schlüssel abgelesen werden. Eine andere Art des Ablesens ist aber noch mehr zu empfehlen, nämlich wenn man die Stimmung des Instrumentes ins Bewußtsein aufnimmt und die Noten nur als Intervallzeichen (von c aus, also z. B. gis als übermäßige Quinte) abliest. Ausführliches über letztere Art des Lesens transponierender Instrumente gibt der Katechismus der Musikinstrumente (5. Aufl., 1914) S. 44, auch führen seine Harmonielehrbücher langsam und sicher in die Anwendung der transponierenden Schreibweise ein.

Alphabetisches Inhaltsregister.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

Druck von Frankenstein & Wagner, Leipzig.



21. Riemann, Handbuch der Akustik. 2. Aufl geb. M. 4,50.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 2. Aufl. geb. M. 4,50.

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren) 2. Aufl. geb. M. 4,50.

32. Thauer, H., Handbuch des modernen Zitherspiels, geb. M. 6,–.

33. Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik, geb. M. 4,50.

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. (Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes) geb. M. 4,50.

51. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band I, 3. Aufl. geb. M. 10,75.

52. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band II, 2. Aufl. geb. M. 12,75.

53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band III, geb. M. 12,75.

54. Istel, Dr. Edg., Das Buch der Oper. 430 Seiten, geb. M. 10,75.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 11 03 05 012 3